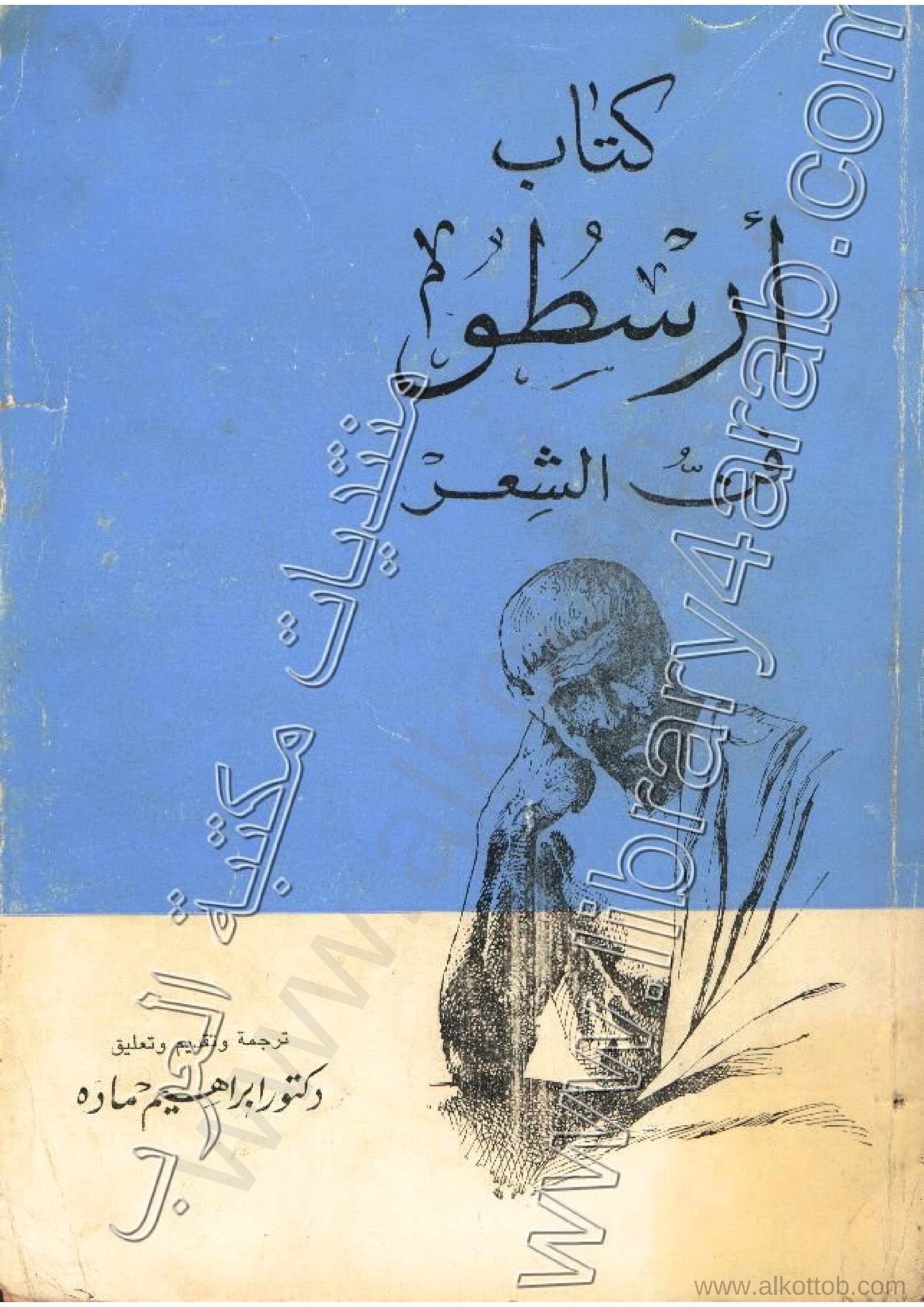
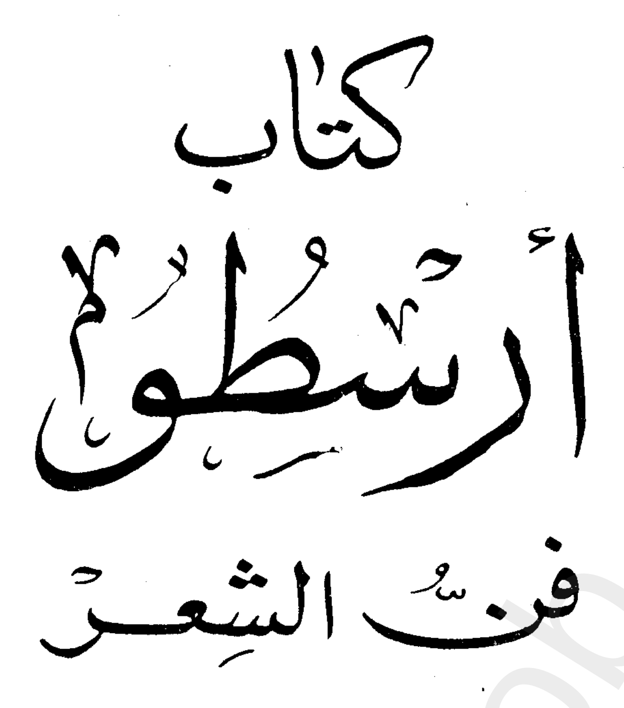

كتاب
أرسطو
في الشعر
ترجمة وتقديم وتعليق
دكتور ابراهيم حماده





كتاب أرسطو فن الشعر

ترجمة وتقديم وتعليق

دكتور ابراهيم حماده

الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية



ترجمة وشرح نص كتاب أرسطو

« فــن الشــعر »

ملحوظة :

لاشك أن جميع العنـاوين ، وعــلامات الترقيم ، ــ فى الترجمة العربية هنا ــ مضافة الى النص اليونانى · وكذلك كل الكلمات ، والعبارات ، والأرقام التى بين قوسين · وقد استعين بذلك على الأصل ، حتى تكون الترجمة العربية ، أكثر وضوحا ، وأكثر تمشيا مع الشكل العصرى فى الكتابة ·



المدخل الى كتاب « فن الشعر » لأرسطو

تبلغ جملة كلمات كتاب « فن الشعر » للفيلسوف اليونانى أرسطو ، حوالى عشرة آلاف كلمة ، لم تشغل غير خمس عشرة صفحة فى طبعة برلين الكبرى ، التى صدرت ـ بأعمـــاله اليونانية كلها ـ عام ١٨٣١ • وقد تشغل ترجمة هذا البحث ـ الوجيز المركز ـ ما لا يزيد على خمسين صفحة فى أية لغة أبجدية الرسم • وهو بهذا ـ لا يمثل الا جزءا واحدا فى المائة من أعمال أرسطو التى اكتشفت حتى الآن ، والتى قيل بأنها كانت تبلغ فى الأصل ، حوالى مائة وستا وأربعين مؤلفا ، أو أزيد من ذلك بكثير •

ورغم عتـــاقة هذا البحث ، فانه بقى ـ منذ اكتشافه فى العصور الحديثة ، وحتى الآن ـ يشغل ـ بمعلوماته وأسراره ـ أذهان الباحثين فى مجال الفكر الأدبى ، والدرامى والملحمى بصفة عامة ، والتراجيدى بصفة خاصة • فقد استحث الناقد الايطالى لودفيكو كاستلفترو L. Castelvetro (١٥٧٠) على أن يترجمه ، ويناقشـــــه تحليلا وتفسيرا ، فيما زاد على سبعمائة وخمسين صفحة ؛ وأن يترجمه العلامة الانجليزى انجرام باى ووتر I. Bywater (١٩٠٩) ويدرسه ويشرحه فيما قارب الأربعمائة صفحة ؛ وأن يترجمه الى الانجليزية العالم بوتشر S. Butcher (١٩٢٠) ، ويكتب حول بعض موضوعاته احدى عشرة مقالة مطولة ، مما استغرق أكثر من أربعمائة صفحة • وأن يعـــالجه البـــاحث الأمريكى جيرالد الس G. Else (١٩٥٨) بالترجمة والتعليق ، فيما زاد على ستمائة وخمسين صفحة ، مع أنه استبعد منه بعض فصوله • وهناك غير هؤلاء ـ كثيرون جدا ممن أفاضوا فى دراسة قضايا هذا الكتاب ، الذى استطاع ـ رغم ايجازه ، وجفافه ، وغموض بعض فقراته ـ أن يتحكم فى مفاهيم النقد الأدبى فى أوربا ، حقبة لا تقل عن ثلاثة قرون • ومن ثم ، لا يعد من أخطر الأعمال الأدبيـــــة الكلاسيكية الباقية تأثيرا

فحسب ، وانما من أعظم انجـازات الذهن الأدبى فى تاريخ البشرية ٠

فبالرغم من أن صاحبه وضعه فى وقت غير معلوم قبل عام ٣٢٣ ق٠م٠ ، وبالرغم من ترامى أشواط النقد الدرامى خلال العصور التى تلت ، فانه لا يزال مدخلا مفروضا على الباحث المحدث الذى يعالج مسائل التراجيديا ، أو يتفحص أصول الشعر الملحمى ٠ ولقد حاول الكاتب المسرحى المعـــاصر برتولت بريخت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) ، أن يتحدى أصول هذا الكتاب ـ التى اعتقد بأنها تحكمت فى أبنية الدراما الأوربية ومضامينها خلال القرون الماضية ـ وأن يتحرر منهـــــا ، ويناقضها بتقديم تعاليم جديدة أسماها بأصـــــول المسرح الملحمى ، الا أنه عجز عن أن يفلت كلية فى تطبيقـــاته ، من تأثير بعض الخطوات ، التى رسمها المعلم الأول عن الدراما منذ ما يقرب من ثلاثة وعشرين قرنا ، بل وأصبح بريخت رغم أنفه ـ أرسطيا ، فى جوانب كثيرة مما كتبه من مسرحيات ٠ ومع أن هذه الأصول البريختية تتعمد الاختلاف مع مثيلاتها الأرسطية ، أصلا بأصل ، الا أن هذا الاقتران فى ذاته ، يدل على قيامها فى دائرة « فن الشعر » ٠

وهكذا ، كان رفض تعاليم الكتاب ـ أو معارضتها ـ يكاد يتساوى ـ فى قيمته مع التسليم بما جاء فيه ؛ لأن الموقفين ـ وان تعاكسا ـ يخصبان حقل التنظير الدرامى ، بالجدل ، والمحاورة ، والتعليل ، والتأويل ، ومحاولة الوصـــول الى نتائج مثمرة ، حتى ولو كانت ثانوية ٠ ومن ثم ، لا مغالاة فى القول بأنه كلما ازدادت معارضة سلطة الكتاب ، ازدادت مكانته النقدية ، بل ان هذه السطور العبقرية ـ التى أدلى بها أرسطو ـ كلما زدناها تأملا وتمحيصا ، زادتنا علما بأسرار الدراما ، حتى لكأنها قد استوعبت وحدها ، أغلب ما كان يمكن أ نيقال فى أصول الدراما خلال قرون طويلة لو لم توجد أصلا ٠ وبهذا ، لا يكاد أرسطو يترك لغيره من بعده الا القليل ، كى يسوقه فى هذا الموضوع ٠

ومن المعتقد ، أن أصل هذا البحث كان يقع فى جزئين ، بقى لنا أولهما ـ الذى يعالج المسائل المتعلقة بشعر التراجيديا والملحمة ، وبعض القواعد النقدية العامة ـ بينما ضاع ثانيهما ، الذى كان يتناول المسائل المتعلقة بشعر الكوميديا ٠ وهذه المعلومة مستقاة من عدة مصادر ، يأتى فى مقدمتها ، وعد أرسطو ـ فى استهلال الفصل السادس من الكتاب الذى بين أيدينا ـ بأنه سيرجىء الحديث عن الكوميديا الى حين ٠ كما أنه وعد فى احدى فقرات كتابه « السياسة » ـ وفى معرض تطبيقه لنظرية التطهير على الموسيقى بأنه سيقوم بتوضيح هذه النظرية فى كتاب « فن الشعر » ، ولكنه لم يف بذلك فى الصفحات التى بقيت منه بين أيدينا ٠ وعلى هذا ، اعتقد انجرام باى ووتر أن أرسطو ـ بناء على هذين الوعدين ـ قد تناول بالشرح المفصل نظرية التطهير فى الفصل ـ المفقود ـ الذى عقده للكوميديا ٠ بالاضافة الى هذا ، فان مؤرخ الفلاسفة اليونانيين ـ الذى يعد المرجع الرئيسى لحياة أرسطو ـ ديوجينيس لارتيوس D. Laertius (القرن الثالث الميلادى) ـ قد أشار ـ أثناء تقييده قائمة مؤلفات أرسطو ـ الى أن كتاب « فن الشعر » يتألف من جزئين ٠ كما لاحظ بيترو فيتورى P. Vettori ـ فى تحقيقه وترجمته للكتاب الى اللاتينية (١٥٦٠ م) ـ أن الكتاب على صورته الحالية ، ليس الا جزءا باقيا من عمل أرسطى كبير ٠ ومما تجدر الاشارة اليه فى هذا السبيل ، أن فيلسوفنا العربى ابن رشد ـ فى تلخيصه لهذا الكتاب ـ قد تنبه الى أنه ناقص ، وذلك فى قوله :

« فهذا هو جملة ما تأدى الى فهمنا مما ذكره أرسطو فى كتابه هذا من الأقاويل المشتركة لجميع أصناف الشعر والخاصة بالمديح ، أعنى المشتركة منها أيضا للأكثر أو للجميع وسائر ما ذكره فى كتابه هذا من الفصول التى بين سائر أصناف الشعر عندهم وبين صنف المديح فهو خاص بهم ٠ ومع ذلك فلسنا نجده ذكر من ذلك

فى هذا الكتاب الواصل الينا الا بعض ذلك ٠ وذلك يدل على أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام ٠ وأنه بقى منه التكلم فى سائر فصول أصناف كثير من الأشعار التى عندهم ٠ وكان هو قد وعد بالتكلم فى هذه كلها فى صدر كتابه والذى نقص مما هو مشترك هو المتكلم فى صناعة الهجاء★ » (١) ٠

ولا شك أن المقصود بشعر « المديح » ـ عند ابن رشد ـ هو « الشعر التراجيدى » ، والمقصود بـ « الهجاء » هو « الشعر الكوميدى » ٠

ولقد حاول البعض تكملة الكتاب الحالى ، بوضع تعريف للكوميديا وأصولها فى عكس اتجاه تعريف أرسطو للتراجيديا ، ولكن لم يبق من ذلك الا أقل من ثلاث صفحات باليونانية ، تعرف بـ « تراكتاتوس كواسيلينيانوس » Tractatus Coislinianus ، ترجمنا سطورا منها الى اللغة العربية ، فى هوامش الفصل الخامس (أنظر) ٠ وهذه الوثيقة ـ وان تمحكت بتعريف أرسطو المعروف للتراجيديا ـ لا تشير الى اسمه من قريب أو بعيد ، ولا يحتمل أن تكون له ٠

والى جانب الاعتقاد فى ضياع الجزء الثانى الذى كان يكمل الكتاب الحالى ، فان الباحثين يكادون يجمعون على أن أرسطو ، لم يضعه على الصورة اللغوية التى هو عليها الآن، كى يكون ـ ككثير من كتبه الأخرى ـ فى متناول القارئين ٠ فأسلوبه التلغرافى الجاف ـ الذى لا يتفق مع خصائص أسلوب أرسطو الأدبى المتواتر ، الذى امتدحه شيشرون وكوينتلان ـ غير متساوق فى ذاته ، ومحفوف فى كثير من مواضعه بالتفكك ، أو اللبس ، أو الاستطراد ، أو البتر ، أو التناقض ، أو التكرار ، أو استغلاق بعض المصطلحات ، مما يدل على عجلة فى وضعه وافتقار الى التشذيب والمعاودة ٠

(★) ملحوظة هامة : هوامش هذه المقدمة فى نهايتها ، وكذلك هوامش كل فصل فى نهايته ٠

ومن ثمة ، توعر الأمر على الباحثين فى اسناد لغة المخطوط الى أرسطو نفسه • فراح فريق منهم ، يزعم بأن الكتاب على حالته الراهنة ليس الا مذكرات تحضير ، مركزة المادة من عجل ، أعدها أرسطو على هذا النحو ، كى تساعده على تذكر نقاط موضوعاته أثناء محاضرة تلاميذه • وكان المعلم الكبير ، يتوسع فيها ـ حينذاك ـ بالتحليل والشرح ، وخاصة شرح أبرز مصطلحاته التى تبدو لنا مبهمة ، وتتفرق فى تأويلها السبل • كما ادعى فريق ثان ، بأن الكتاب الحالى ، ربما كان مذكرات (شخصية) لأحد التلاميذ الذين كانو يختلفون الى دروس أستاذهم • وكان هذا التلميذ عجولا فى تدوين معلوماته التى كان يتلقاها • بينما رأى فريق ثالث ، بأن تلك المذكرات ليست الا ملخصا خاصا ، استخلصه أحد تلاميذ العصر الاسكندرى ـ أو بعده ـ من أصول فصول مختلفة ، كان أرسطو قد دبجها فى شىء من التوسع • وعلى هذا فأى نقص أو سوء فى كتاب « فن الشعر » ـ على صورته القائمة ـ انما يرجع ـ فى رأى هؤلاء الفرقاء ـ لا الى أرسطو نفسه ـ وانما الى شخص آخر مجهول •

ولكن مهما كان جفاف أسلوب الكتاب ، والظن فى سوء ترتيب مادته ، والتباس بعض مسائله ، وتمنع بعضها الآخر على الفهم ، فانه ليس الا عملا أصيلا يدل على ملاحظة عميقة ، وأفق موضوعى عريض ، ونظرة علمية شاملة • فهو كما يقول جلبرت مورى G. Murray « أول محاولة يقوم بها انسان ذو عبقرية فذة ، لبناء نظام معقول ، فى منطقة الفن الخلاق ، كهذا النظام الذى سبق أن أرسى قواعده ، فى منطقة العلوم الطبيعية » (٢) • وذلك ، لأن أرسطو كان ينطلق ـ بروح العالم ـ من حقائق ملموسة فى تاريخ الشعر اليونانى • ومن خلال تحليل هذه الحقائق تحليلا موضوعيا متجردا من الأفكار المسبقة ، يصل الى أصول عامة ، لا يدعى أنه حقق بها نتائج نهائية ، كنتائج العلوم النظرية • ولذا ، جاء

عمله زاخرا بالأفكار التى يمكن أن تصدق اليوم ، كما صدقت بالأمس • ان اعجازه فى الحقيقة - يتبدى فى أنه يتضمن كثيرا مما يمكن أن يكون دائما ، وله أهمية شمولية عالمية • وعلى هذا ، اذا كان الكتاب معينا صادقا على دراسة المسرحيات اليونانية التى بقيت من مئات المسرحيات التى تناولها أرسطو بالمتابعة النقدية ، وعلى معرفة بعض المشكلات التى واجهها النقاد الأقدمون ، فهو أيضا - كما قررنا من قبل - الملاذ الأكاديمى الأول لتثقيف الذوق النقدى على مر العصور • ويشهد بذلك نقاد عصر النهضة فى أوربا ، وأنصار الكلاسية الجديدة ، بل والنقاد المحدثون فى مقدمة هؤلاء جميعا •

والأصل الخطى لكتاب « فى الشعر » يرجع الى عمل أحد النساخ البيزنطيين فى القرن الحادى عشر الميلادى ، عن مصدر لا يزال مجهولا • وبطريقة ما ، تعددت نسخ الكتاب بسرعة ، وأصبح معروفا للانسانيين فى ايطاليا فى القرن الخامس عشر • وممن انجذب اليه جورجيو فالا G. Valla الذى قام بتقديم ترجمة لاتينية له ، وطبعها - لأول مرة - فى فينسيا (البندقية) عام ١٤٩٨ • ومع أن هذه الترجمة لم تكن على الوجه الأكمل ، ولم تكن عن أحسن الأصول الخطية التى كانت متاحة عصر ذاك ، الا أنها فتحت أمام المهتمين بالفكر الأدبى ، ميدانا فسيحا لدراسته ، واستكناه خفاياه •

وفى سنة ١٥٠٨ ظهر النص اليونانى للكتاب - مطبوعا لأول مرة فى فينسيا - فى مجلد واحد مع كتاب « الخطابة » ، تحت عنوان : Rhetores Graeci • وهذه الطبعة - التى تعرف بطبعة ألدين Aldine كانت مهداة الى ك • لاسكاريس J. Lascaris الذى أعان المحقق ديمتريوس دوكاش D. Ducas على تحقيق نصه عن أصل خطى ، ادعى أنه كان موجودا فى باريس • ولقد بقى نص هذه الطبعة أكثر النصوص المتداولة قبولا لدى الدارسين حتى القرن التاسع

عشر ، رغم ما كان يعتوره من أخطاء ، ربما كان يرجع سببها الى الناشر الأول ، أو الناشرين الذين تتابعوا على طبع النص بعد ذلك فى بلدان أوربية مختلفة · والواقع ، أنه لم تكن هناك تحقيقات أخرى تزاحم هذا التحقيق فى الأهمية ، غير تحقيق موريل Morel (باريس ١٥٥٥) وتحقيق توماس تايروت T. Tyrwhitt (أوكسفورد عام ١٧٩٤) (٣) ·

ولقد ضم كتاب « فن الشعر » ـ لأول مرة ـ الى كل أعمال أرسطو الأخرى فى طبعة بازل عام ١٥٣١ ، تحت اشراف اراسموس Erasmus · كما أن طبعة ألدين الثانية التى صدرت عام ١٥٥١/٣ بكل أعمال أرسطو الباقية تضمنته أيضا ، وكذلك طبعة سلبورج Silburg التى ظهرت فى فرانكفورت سنة ١٥٨٤/٧ · وظل الكتاب ـ ردحا طويلا ـ يطبع بمفرده ، أو مع كتاب أرسطو « الخطابة » أو كتاب هوراس « فن الشعر » ، أو كتاب لانجينوس «عما هو رفيع» ·

أما أول ترجمة لكتاب « فن الشعر » الى لغة أوربية حديثة، فهى التى قام بها برناردو سجنى B. Segni · اذ ترجمه الى الايطالية عام ١٥٤٩ ، كى يتيح للذين لا يعرفون لغة الدراسات القديمة ـ أو يعرفونها معرفة بسيطة ـ فرصة الاطلاع على ما فى الكتاب من أفكار · ثم توالت الترجمات بعد ترجمة سجنى بغزارة ، يصعب معها التمثل ببعضها دون البعض ·

ولعل أول تعليق على الكتاب المذكور فى عصر النهضة الايطالية ذاك الذى نشره فرانشسكو روبورتللى F. Robortelli فى فينيسيا سنة ١٥٤٨ · فقد أصدر مجلدا يتضمن النص اليونانى مع ترجمة لاتينية له ، وشروح لبعض القضايا التى يثيرها الكتاب · وهذه المحاولة التفسيرية طرحت ضوءا على بعض الأفكار الأرسطية ، وفتحت الطريق الى حومة الجدل والتأويل ، مما أثمر ـ على توالى السنين ـ دراسات جادة ، وشروحا خصبة فى مجال النقد الأدبى ·

ومن الملاحظ ، أن كتاب « فى الشعر » ، استطاع — دون أى أثر يونانى آخر — أن يزاحم — فى عصره الذهبى — الكتاب المقدس نفسه من حيث الاهتمام بتحقيقه ، وطبعه ، ودراسته وتفسيره . لذا ، فان حصر نصوصه المحققة فى بلدان أوربا المختلفة ، وترجماته العديدة فى اللغة الواحدة ، والشروح الفياضة التى تناولته ، والمقالات ، والمقطوعات التى دارت حوله ، لا يمكن أن يشغل — ذلك كله — أقل من مجلد . ولقد قام العلامة لين كوبر L. Cooper ، مع زميله ألفريد جودمان A. Gudeman بحصر التعليقات والاشارات المتعلقة بهذا الكتاب وحده فى آداب أهم البلدان الأوربية الحديثة ، فبلغ عددها ما بين عامى ١٤٨٣ و ١٨٩٩ حوالى ٨٢٦ تعليقا . أما المقالات والتعليقات التى تعرضت له بين سنتى ١٩٠٠ و ١٩٢٧ فقد تجاوزت ٣٥٣ عملا . هذا ، بالاضافة الى ما يمكن أن يكون قد فاتهما من تعليقات ومقالات ، لم تقع تحت أيديهما (٤) . ولا شك أن التحقيقات ، والترجمات ، والتفسيرات ، لم تتوقف بعد هذا ، ولكنها ترادفت ، وستظل تترى ما بقيت الدراسات النقدية القديمة محل معاودة .

أرسطو : الرجل

ولد أرسطو ـ أرسطوطاليس ـ مؤلف كتاب « فن الشعر » سنة ٣٨٤ ق٠م٠ وفى هذا العام ، كان قد انقضى على موت سقراط خمس عشرة سنة ، بينما كان أفلاطون فى الثالثة والأربعين من عمره ، ومضى على تأسيس أكاديميته عامان ، أو أقل ٠ وكان ميلاد أرسطو فى مدينة صغيرة فى تراقيا ، كانت تسمى استاجيرا Stageira ، أما اسمها الحالى فهو استافرو Stavro ٠ وكانت استاجيرا تقع شمالى شبه الجزيرة اليونانية ، بالقرب من مدينة سالونيكا ، وعلى بعد مائتى ميل من مدينة أثينا ٠ وعلى هذا ، لم يكن أرسطو ـ كسقراط وأفلاطون ـ أثينيا ، ولكنه ولد ونشأ فى ظروف ثقافية أخرى ، قد تختلف قليلا أو كثيرا ، عن الظروف الحضارية الخاصة ، التى كانت تتميز بها أثينا على ما عداها من دويلات يونانية أخرى ٠

كان أبوه نيقوماخوس Nicomachus صديقا وطبيبا خاصا ، لملك مقدونيا أمينتاس الثانى Amyntas جد الاسكندر الأكبر ؛ ومن ثم ، قضى أرسطو السنوات الأولى من طفولته فى بلاط العاصمة بيللا ٠ ولأن مهنة الطب كان يتوارثها أبناء أسرته منذ أجيال بعيدة ، فقد هيىء الصبى للتدريب على مهنة والده وأجداده ، بمعاونة مواهبه على تشرب الروح العلمية، والميل نحو التحليل ، وتفضيل البحث التجريبى ، على التأمل النظرى ٠ ولما مات أبواه وهو صبى ، عهد باليتيم الى وصاية أحد أقاربه الذى كان يدعى بروكسينوس Proxenus من أتارنيوس ، كى يتمم تلقينه المبادىء الطبية والعلمية ٠

ولما بلغت سن أرسطو حوالى الثامنة عشرة ، رحل الى أثينا ، والتحق بأكاديميتها ، وأخذ يتلقى دروسه على يد معلمها الأول أفلاطون ، الذى كان يبادل تلميذه النجيب مشاعر الاحترام والتقدير ، حتى لقبه بـ « القارئة » و « عقل

المدرسة » . وبقى أرسطو بالأكاديمية تلميذا متلقيا ، ثم تلميذا باحثا نابها طوال عشرين عاما تقريبا ، الى أن مات أفلاطون سنة ٣٤٩/٧ ق.م ؛ فاضطر الى مغادرتها - مع زميله اكسينوقراطيس Xenocrates - الى مدينة ساحلية فى طروادة اسمها أسوس Assos . ولقد بقى أرسطو زمنا طويلا - بعد وفاة أستاذه - متأثرا بفلسفته ، الى أن هيأت له عوامل الخبرة والممارسة ، الاستقلال الفكرى والاتجاه نحو التجريب والواقع المحسوس ، وأن ينقد أستاذه ، ويناقضه . ولذا ، زعم البعض بأن سبب معارضة المريد لشيخه معارضة تبلغ - أحيانا - حد القسوة ، انما يرجع - الى حد ما - الى أن أفلاطون ، كان قد أوصى برياسة الأكاديمية لابن أخته سبيوسبوس Speusippus ، بدلا من أرسطو الذى كان يجد نفسه ، أكثر كفاءة ، وأبعد أصالة فى العلم منه . ولكن ، بغض النظر عن ارجاع سبب هذه المناقدة الى مسائل شخصية ، فان الفلسفة الأرسطية ليست معارضة حاسمة ضد الفلسفة الأفلاطونية . فهى وان لم تكن استمرارا عضويا ناميا لها ، فهى على الأقل - امتداد متطور للمسيرة الفلسفية التى بدأها سقراط ، ولكنها - هذه المرة - تمر خلال التمحيص ، والنقد القائم على الشواهد العملية الممنطقة والحقائق المادية .

وفى مدينة أسوس ، نجح أرسطو فى تأسيس فرع للأكاديمية الأثينية ، بمساعدة أميرها هرمياس Hermias زميل دراسته السابق ، وحاكم اتارنيوس ، وأسوس فى آسيا الصغرى . وسرعان ما نشأت بين الاثنين صداقة وطيدة ، دعم أواصرها زواج أرسطو من بثياس Pythias - ابنة أخت الحاكم وربيبته - فأولدها ابنة ، أطلق عليها اسمها . وبعد ثلاث سنوات ، اغتيل هرمياس بيد الفرس ، فرحل أرسطو سنة ٣٤٥ ق.م. الى مدينة ميتلين ، فى جزيرة مجاورة فى بحر الأرخبيل تدعى ليسبوس . وهناك تقابل مع ثيوفراسطس Theophrastus ، الذى أصبح فيما بعد من أشهر مريديه ، وأشدهم حماسا لعلمه .

فى ذلك الوقت ، كانت شهرة أرسطو العلميــة قد أخذت تغزو أنحاء اليونان · فاستدعاه فيليب ـ ملك مقدونيا ، الى بيللا ، عاصمة ملكه ـ سنة ٢/٣٤٣ ق٠م٠ ، وعهد اليه بتربية ابنه الاسكندر ، الذى كان عمره وقتذاك ـ يناهز الثلاث عشرة سنة · وقد جاء فى تاريخ بلوتارك : « ان الاسكندر سرعان ما أحب أرسطو وتعلق به ، كما أنه والده ، معتقدا بأن أولهما منحه الحياة ، بينما علمه ثانيهما فن الحياة » · ، « وهناك قول يونانى مأثور ، يرى الحياة هبة الطبيعة ، أما الحياة ، الحيـــاة الجميلة فهى هبة الحكمة » (٥) · الا أن توقير الاسكندر للعلم وفلاسفته ، كان عاجزا عن أن يخفى مزاجا حادا ، أو يطمس مظاهر طبيعة نارية ، ورثها عن أب محارب عنيف ، فى شعب عسكرى الروح ·

وبعد مصرع فيليب ، تولى ابنه الطموح الاسكندر زمام الملك سنة ٥/٣٣٦ ق٠م٠ وبعد عام تقريبا غادر أرســطو مقدونيا ، متوجها الى أثينا بعد غيبة عنها امتدت ثلاثة عشر عاما ، وفى طريقه اليها ، زار استاجيرا موطن رأسه · ولما كان اكسنوقراطس Xenocrates ـ زميل أرسطو فى الدراسة ـ قد أصبح رئيسا للأكاديمية الأثينية ، فقد خرج أرسطو الى ظاهر المدينــة ليؤسس مدرسته اللوقيون Lykeion عند أجمة مقدسة للاله أبوللو وربات الفنون ، وكانت من قديم ، مكانا أثيرا لدى الفيلسوف سقراط · كما اســتأجر بعض البنايات هناك ، لأنه كان محرما على غير الأثينى أن يمتلك مثل ذلك · ولقد سميت فلسفة تلك المدرسة بالمشــائية Peripatéticos ـ وطلبتها بالمشائين ـ لأن أرسطو كان كثيرا ما يحاضر ، وهو يتمشى كل صباح بين الأشجار أو الأروقة ، وحوله تلاميذه يناقشهم فى أعوص قضايا الفلسفة · فقد كان يؤمن بأن الحركة ، والتعرض لأشعة الشمس والهواء المتجدد، عوامل مساعدة على تنشيط القريحة · وكما استطاع أرسطو أن يجذب اليه الدارسين المجدين ، استطاع أيضا أن يجمع حوله عددا من المدرسين الأكفاء ، والمهتمين بالعلوم الطبيعية

والبيولوجية ، وأن ينشىء مكتبة مزودة بكثير من المخطوطات فى مختلف فروع المعرفة ، وأن يلحق بها متحفا يحتوى على بعض وسائل الايضاح التى كان يستعين بها فى محاضراته ، وخاصة فى التاريخ الطبيعى ٠ لذا ، قيل بأن الاسكندر كان قد أمده بمجموعة من الرجال الموهوبين ، الذين كانوا يقومون بتجميع هذه الوسائل ، أو تكليف صيادى الطيور والأسماك والحيوانات فى الامبراطورية المقدونية ، كى يوافوا أرسطو بتقاريرهم عن أية ملاحظات علمية تلفت نظرهم (٦) ٠

ولقد بقى أرسطو فى أثينا اثنتى عشرة سنة ، ماتت فى أثنائها زوجته بثياس ، فاتخذ لنفسه عشيقة اسمها هربليس من نساء موطنه استاجيرا ٠ وقد أولدها ابنه الذى أسماه باسم والده ، والذى يوصف به كتاب أرسطو : « الأخلاق النيقوماخية » ٠ وتعتبر هذه الفترة ، أخصب مراحل حياته انتاجا وأعمقها قيمة ، وأبقاها أثرا ٠

وعقب موت الاسكندر الأكبر فى بابل عام ٣٢٢ ق٠م٠ ؛ استولى الحزب المعارض ـ لسيطرة مقدونيا ـ على السلطة فى أثينا ، بزعامة ديموستين ٠ فاضطر أرسطو الى أن يتخلى عن رياسته للمدرسة لخليفته ثيوفراسطس Theophrastus وأن يسارع بالهرب الى مدينة خالقيس المقدونية والتى كانت محل ميلاد والدته ٠ أما سبب هذا الرحيل الاضطرارى ، فهو خوفه من مؤاخذة المسئولين الأثينيين ، بسبب علاقته القديمة بالاسكندر وأسرته ، ولأن مدرسته كانت تحت الرعاية المقدونية ، بينما كانت أثينا تتحول الى مركز عدائى لمقدونيا ٠ وفى خالقيس ، أقام أرسطو مع أمه مدة عام ، ثم مات مريضا بالمعدة ، سنة ١/٣٢٢ ق٠م٠

أرسطو : المؤلف

هذه الحياة التى امتدت ــ بأول فيلسوف يفصل بين فروع الفلسفة فصلا متمايزا ــ حفلت بدأبه العلمى الذى لم يكن يباريه فيه أحد من أقرانه ، وأثمرت كثيرا من النتائج الهامة التى لعب ما بقى منها دورا كبيرا فى تاريخ الفكر الأوربى وغير الأوربى • لقد ظلت آراؤه فى المنطق ، والطبيعة ، والجيولوجيا ، والميتافيزيقا ، والأخلاق ، والسياسة ، والشعر ــ وغير ذلك من ميادين المعرفة ــ ردحا طويلا من المسلمات • واذا كان قد احتل بها موقع المؤثر الكبير فى الفكر المسيحى، فان فلاسفة المسلمين احتفوا به ، وأسموه ــ بحق ــ المعلم الأول •

أما فيما يتعلق بمؤلفاته التى اختلف العلماء حول عددها ، ونوعيتها ، فان الباحثين يكادون يتفقون على أن طبيعتها الفكرية كانت تنحو منحيين :

(أ) مؤلفات قامت عليها سمعته العلمية ، لأنها كانت تستهدف التداول بين المهتمين بالعلوم فى العالم القديم •وكان يتميز أسلوبها بالطابع الأدبى ، حيث السلاسة ، والاستطراد والصياغة الفنية •

(ب) أما مؤلفاته التى بقيت لنا ــ فى المنحى الآخر ــ فهى ذات صيغة تعليمية • وكانت أصولا لأساسيات فكرية ، كان يسهب فى شرحها واستجلاء غوامضها ، أثناء قيامه بالتدريس والمحاضرة • ولهذا ، اتسم أسلوبها بالتعقيد ، والجفاف ، والتقريرية حتى استشكلت على الدارسين المتخصصين •

وهناك مراحل تطورية أساسية لهذه المؤلفات ، حددتها ثلاث فترات انتقالية فى حياته ، وهى ــ بلا شك ــ تشتجر بخصائصها مع خصائص المنحيين السابقين :

(أ) مؤلفات مرحلة الشباب (٣٦٧ - ٣٤٧ ق٠م٠) ، التى كان أرسطو واقعا أثنـــاءها تحت تأثير أستاذه أفلاطون ٠ وكانت معدة للتداول بين جمهرة القارئة ٠ وكانت مصاغة فى شكل حواريات ، ولكن لم يبق منها شىء ٠

(ب) مؤلفات مرحلة الانتقال (٣٤٧ - ٣٣٥ ق٠م٠) من دائرة تأثير النظريات الأفلاطونية ، والتفلسف الشـاعرى ، الى نقد أفلاطون ، والاقتراب من البحث التجريبى ، ومحاولة اكتشاف الذات ٠ ومؤلفات هذه المرحلة مفقودة هى الأخرى٠

(جـ) مؤلفات مرحلة اقامته الأخيرة فى اللقيون بأثينـــا (٣٣٥ - ٣٢٣ ق٠م٠) ، وفيها يهتم بنتظيم بحوثه مع التركيز على الملاحظة العلمية الكاملة ، كأســاس ضرورى للبناء الميتافزيقى الذى أسسه ٠ وفى هذه المرحلة - التى تجلت فيها عبقريته - وضع أرسطو مذكراته المتميزة بالمعانى المكثفة ، دون العناية بسلاسة الصياغة اللغوية ٠ وبغض النظر عمـا حفظ لنا من مؤلفات أرسطو فى هذه المرحلة الأخيرة ،وما ضاع منها ، فان قدامى الباحثين ومحدثيهم يختلفون فى تصنيفها فى مجموعات طبقا للموضوع المعالج ٠ وقد قام أندرونيكوس الروديسى Andronicus of Rhodes - الذى تولى رياسة مدرسة المشائين الأرسطية فى أثينا عام ٧٠ ق٠م ٠ - بتحقيق كتابات أرسطو فى تلك المرحلة ، وتصنيفها على هذا النحو : (٧)

١ - مؤلفات فى المنطق (الأرجانون Organon) :

(أ) المقولات ٠
(ب) العبارة ٠
(جـ) التحليلات الأولى ٠
(د) التحليلات الثانية ٠
(هـ) الجـــدل ٠
(و) الأغاليط ٠

٢ ـ المؤلفات الميتافيزيقية :
وهى عبارة عن مجموعة من المحاضرات التى كتبت فى أزمنة مختلفة ٠

٣ ـ مؤلفات فى الفلسفة الطبيعية :
(أ) كتاب الطبيعة (ويتكون من ثمانية أجزاء) ٠
(ب) السماء ٠
(جـ) الكون والفساد ٠
(د) الظواهر الجوية (الميكانيكا) ٠
(هـ) المعـــادن ٠
(و) النفس ٠
(ز) الحس والمحسوس :
(النوم واليقظة ـ الذاكرة والتذكر ـ الأحلام ـ الرؤيا فى الأحـــلام) ـ طول العمر وقصره ـ الشـــباب والشيخوخة ـ الحياة والموت ـ التنفس) ٠
(ح) تاريخ الحيوانات ـ أجزاء الحيـــوانات ـ هجرة الحيوانات ـ توالد الحيوانات ٠
(ط) مشكلات عامة ٠

٤ ـ مؤلفات فى الأخلاق :
(أ) الأخلاق النيقوماخية ٠
(ب) السياســـة ٠
(جـ) دستور الدولة الأثينية ٠
(د) الأخلاق الكبرى ٠

٥ ـ مؤلفات فنيـــة :
(أ) فى الشـــعر ٠
(ب) الخطـــابة ٠
(جـ) مدونات تسجيلية عن العروض الدرامية ـ الفائزون فى المسابقات الدرامية ـ ملاحظات حول المشكلة الهوميرية ـ ملاحظـــات حول الشـــعر بصفة عامة ٠٠٠٠ الخ ٠

ولقد دارت حول تداول المخطوطات الأرسطية الأولى حكاية ذكرها المؤرخ ، والجغرافى اليونانى اســــترابو Strapo (٦٣ ق٠م ـ ١٢ ميلادية ؟؟) : مفاد ذلك أن أرسطو ـ قبل أن يهجر أثينا مجبرا عام ٣٢٢ ق٠م ـ طلب من صديقه وزميله ثيوفراسطس ـ الذى خلفه فى رئاسة المدرسة ، وتوفى عام ٢٨٧ ق٠م٠ ـ أن يحتفظ بمؤلفــاته عنــده ، وألا يسلمها للمدرسة ٠ وقد قام ثيوفراسطس بتنفيذ وصية خدينه ، الا أنه اضطر ـ فيما بعد ـ الى أن يودعها لدى تلميذه نيليــــوس Neleus ، الذى حملها معه الى مدينة اسكبسس فى طروادة بآسيا الصغرى ٠ ولما خاف ورثة نيليوس ـ بعد ذلك ـ من ابتزاز بعض الملوك الشغوفين بجمع الكتب ، باعوا قسما منها لبطليموس الذى أودعها مكتبة الاسكندرية ٠ ثم أخفوا القسم الآخر فى مخبأ خاص ، حيث بقيت المخطوطات فيه أكثر من قرن ونصف ، وبعدها ـ أى حوالى سنة ١٠٠ ق٠م٠ ـ بيعت الى أحد أثرياء أثينا (٨) ٠ ثم أخذت هذه المخطوطات رحلتها الطويلة فى المكتبات العامة والخاصة ، مما هو ليس محل اعتبار الدراسة الحالية ٠ ولكن ،سواء صحت رواية استرابو ـ على هذه الصورة ـ أم لم تصح ، فان جزءا من المؤلفات الأرسطية قد فقد ، وجزءا آخر أصيب بالافســاد فى بعض مواضعه ، بسبب سوء الحفظ ، أو تصحيف الناسخين ، أو تخمين الدارسين ٠

أما الدراسات الأرسطية ، فقد ظلت مستمرة فى اللوقيون، الذى بقى يؤدى رسالته أكثر من ثمانمائة وستين عاما ٠ كما دامت مؤلفاته متداولة فى أيدى الشراح والفلاسفة والمثقفين فى العالم القديم دهرا طويلا ٠ ففى بواكير العصور الوسطى، كانت حية فى أعمال الفيلسوف اليونانى بورفيرى Porphyry (٢٣٢ ـ ٣٠٥ م) وبوثيـــوس Boethius الرومانى (٤٨٠ ـ ٥٢٤ م) ، وغيرهمــا كثيرون ٠ الا أن الضربة القاصمة للحركة الثقافية اليونانية القديمة ، فقد وجههــا الامبراطور جوستنيان ٠ فبعد أن اعتنق المسيحية ، جعلهــا دينا رسميا لشعوب الامبراطورية الرومانية ، وأمر ـ عام

٥٢٩ ميلادية - باغلاق المدارس الأثينية ومصادرة مناهجها التعليمية • وعلى هذا ، أصبحت الديانات القديمة وثقافاتها ، مرفوضة من المجتمع المسيحى الجديد ، وتعاليمه التى تحررت وتأيدت سياسيا الآن بعد أن طال زمن محاصرتها واضطهادها على أيدى الحكام الرومانيين ، الذين سبقوا هذا الامبراطور •

وهكذا ، أدت المزاحمة الرسمية الدينية للثقافة القديمة ، الى اضعاف المراكز التعليمية اليونانية ، وانتقال أهميتها الى مواطن جديدة ، ومنها شمال ايران ، حيث اعتنى بها خسرو ، والمترجمون السريانيون ، الذين راحوا يترجمونها الى السريانية ، ثم الى العربية - بعد ذلك - فى عهد العباسيين • أما المثقفون العرب فى اسبانيا ، فقد كانوا حملة مشاعل الدراسات الأرسطية - بصفة خاصة - الى أوربا فى العصور الوسطى ، حتى لم يكد يأتى عام ١٢٢٠ م ، الا وكانت غالبية مؤلفات أرسطو المعروفة مترجمة من اللغة العربية الى اللغة اللاتينية • غير أنها ترجمت - بعد ذلك - من أصولها اليونانية الى اللاتينية ، بفضل تشجيع توماس الأكوينى Thomas Aquinas (١٢٢٦ - ١٢٧٤ م) ، الذى صهر بعض أفكارها فى كتاباته ، التى أصبحت - من الناحية العملية - الفلسفة الرسمية للديانة الكاثوليكية الرومانية •

« ولعل هنا المكان المناسب ، كى نوجز فى كلمات قليلة ، مدى المادة الأرسطية التى كانت فى متناول دارسى الفلسفة من العرب • فقد كان الأرجانون المنطقى كله موجودا فى اللغة العربية ، وقد ضم الى ذلك كتابى « الشعر » و « الخطابة » ، و « ايساغوجى » Isagoge لفورفوريوس • أما فى العلوم الطبيعية ، فقد ترجموا كتب الفيزيقا ، والسماء ، والكون والفساد ، والحس ، وتاريخ الحيوان ، والظواهر الجوية ، والنفس • وأما من جهة العلم العقلى والأخلاقى ، فقد ترجموا كتب الميتافيزيقا ، والأخلاق النيقوماخية ، والأخلاق الكبرى • ومن الغريب أن كتاب « السياسة » لم يدخل عندهم فى القانون

الأرسطى ، وانما حل مكانه كتابا « القوانين » و «الجمهورية» لأفلاطون » · (٩) ·

العـــالم النـاقد

يبدأ تاريخ النقد الأدبى اليونانى ـ ان لم يكن أدب اليونان، أو بالأحرى أدب العالم الغربى ـ بالسطور الأولى فى ملحمتى « الالياذة » و « الأوديسة » ، والتى يستلهم فيها هوميروس ربة الشعر · وكذلك بالابتهال المماثل ، للشاعر هزيود ، فى مفتتح ملحمته « أنساب الآلهة » · وبارتقاء الحس التقييمى، تزايدت الاشارات النقدية البسيطة ، على نحو متتـــابع فى بعض الأعمال الشعرية الغنـــائية ، كما أخذت فى الترعرع والتوسع فى بعض كتابات الفلاسفة والبلاغيين ، وأعمـــال المسرحيين ، حتى وصلت الى مرحلة النضـــج والتعمق فى اهتمامات أفلاطون وأرسطو ·

وبغض النظر عن مدى أهمية المبادآت النقدية البسرية التى ترادفت بعد هوميروس ، فان بعض الباحثين فى النقد الأدبى اليونانى،يميلون الى تأريخه بأوائل القرن الخامس ق·م(١٠) حين راح الشـــاعر والفيلســـوف الدينى اكسينوفانيس Xenophanes يهاجم هوميروس وهزيود لأنهما « يعزوان الى الآلهة كل الأشياء التى تصم الانسان بالخزى والتقريع : كاللصوصية ، والزنا ، والخداع » · ونفس هذا المنحى من المؤاخذة ، نجده عند الفيلسوف هيراكليتوس Heraclitus ويعتبر ذاك الهجوم ، بداية ما يدعوه أفلاطون فى جمهوريته بـ « المعركة القديمة بين الشعر والفلسفة » (١١) · ولا شك أن هذا الاهتمام بتأثير الشعر ، انما هو أمر مشروع ـ بل ومحتوم ـ فى المجتمع الأثينى ، الذى كان يعد فيه الشعر قوة فعالة ، مؤثرة فى الأخلاق والتربيـــة · ومن ثم ، كان من الطبعى أن يتجلى هذا المزج بين المعايير الفنية والأخلاقية فى مفاهيم النقاد القدامى ، وفى رؤى المسرحيين النقدية أيضا

كما فى كوميديا « الضفادع » (٤٠٥ ق٠م٠) للشاعر الملهوى أريستوفانيس ٠ ففى هذه المسرحية ، تدور المفـــاضلة بين الشاعرين التراجيـــديين اسخيلوس ويوريبيديس - وهى ممتزجة بالنقد الأخلاقى والنقد الفنى ٠

ومن الجلى ، أن أفلاطون - الذى جعل فلسفته المثالية ، وآراءه فى السياسة والأخلاق مدخله الى دراســـة الأدب ونقده - قد انتقل بالنقد اليونانى الى مسافة بعيدة فى شوط تطوره ٠ فقد استطاع أن يدرك التمييز بين نقد المضمون ونقد الشكل ؛ وأن يصوغ بعض أصول النقد الأدبى الأساسية ، كالقول - مثلا - بأن العمل الادبى لا بد وأن يعيش فى بناء عضوى ، كل جزء منه فى مكانه الصحيح ، ومتصل بعلاقة سليمة مع كل جزء آخر ، ومع الكل العام ؛ وأن يفرق بين الفن والتقنية ، ويضع ثلاثة معايير للفن الجيد تتمثل : فى تأثيره الأخلاقى ، والمتعـــة التى يحدثهـــــا ، ومدى الصحة فى محاكاته (١٢) ٠

وهذا العصر الذى أنتج أفلاطون كأحد أساتذة النقد العظام أنتج أرسطو كعبقرية أخرى بارزة فى هذا المضمار ٠ وكان ولا بد وأن يرتبط التلميذ بأستاذه بعلاقة فكرية وثيقة ، وأن يتأثر بكل ما كتبه معلمه عن الأدب ٠ ومع أن عقل أرسطو ، كان - وهو يكتب - مشبعا بآراء أفلاطون التى كانت مدار المحاورة والمناقضة ، فان آثار الناقدين تختلف - فيما بينها - من حيث الغاية ، والمنهج ، والنتائج التى توصل اليها كل منهما ٠ فاذا كان أفلاطون يهدف الى اعادة تنظيم الحيـــاة الانسانية ، فان أرسطو كان يرمى الى اعادة تنظيم المعرفة ٠ واذا كان الأستاذ مثاليا ، وشاعريا ، ويكتب بأسلوب أدبى وعينه على حاجات الدولة الاجتماعية ، فان التلميـــذ كان عالما ، تجريبيا ، يصل الى أصـــوله بالملاحظـــة والتجريب والتحليل ، ويضع نظرياته فى شكل لغوى مباشر وجازم ٠ ولهذا ، كان الأدب فى نظره عبارة عن ظاهرة طبيعية محكومة

بأصول • ومما يفرق بين الرجلين فى هذا السبيل ، هو أن أرسطو قد أولى النقد الأدبى جانبا هاما بين مؤلفاته ، بينما لم يفرد له أفلاطون عملا قائما بذاته • فمن الأعمال النقدية الأرسطية المفقودة الآن ، بعض الحواريات (الديالوجات) التى كتبها فى مرحلة مبكرة ، وكانت تعالج بعض القضايا الأدبية فى أسلوب يهدف الى القراءة العامة • والى هذا الأسلوب ، ينتمى كتاباه « عن الخطابة » و « عن الشعراء » • ويزعم بعض الباحثين ، أن الكتاب الأخير ، كان المصدر الأساسى لبعض المصطلحات المتعلقة بالتراجيديا والكوميديا ، والتى قدر لها أن تلعب دورا كبيرا فى تاريخ النقد فيما بعد (١٣) • كما وضع أرسطو مؤلفه « ديداسكاليا » • وكان عبارة عن مدونة تسجيلية لتواريخ مختلف المسرحيات اليونانية • بالاضافة الى هذا ، كتب أرسطو رسالته «مشكلات هوميرية » ، والتى كان يناقش فيها ـ على ما يبدو ـ بعض المسائل التى كانت تدور حول آثار هوميروس وفنه • وقد بقيت سطور من ذلك •

وبناء عليه ، فان أية محاولة للالمام بمنجزات أرسطو فى مجال النقد الأدبى ، يجب أن تبدأ من أعماله التى بين أيدينا • وهنا ، تبرز حقيقة صريحة ، تقر بأنه كان مهتما ـ كأفلاطون ـ بالشعر والخطابة ، وأنه كان يجاهد فى استنباط أسس نظرية متماسكة فيهما • وعلى هذا ، يصبح من المسلم به ، اعتبار كتابيه « فن الشعر » و « الخطابة » ، الممثلين الشرعيين لفكره النقدى الذى بقى حتى الآن • فبفضل هذين الكتابين ، انتقل الأدب الغربى الى مرحلة تطورية ناضجة ، مدعمة بمناهج جديدة فى التنظيم ، وبأفكار أصيلة وعميقة • ومن المرجح ، أن كتاب « الخطابة » قد وضعه أرسطو بعد كتابه «فن الشعر» على أساس أن أرسطو قد أشار ـ عدة مرات ـ فى كتابه الأول الى كتابه الثانى ، والذى يهمنا هنا عرضه ، قبل ترجمته • أما الموقف النقدى لكتاب « الخطابة »فموضوع آخر ، لا يدخل فى نطاق عملنا الحالى •

التنظير للدراما

يتـــألف كتاب « فن الشـــعر » ـ كما وصلنا فى أصله اليونانى ـ من ستة وعشرين فصلا ، تتفاوت فيما بينها من حيث الطول والوضوح • ولربما كان هذا التقسيم ، من عمل البعض فى عصر متـــأخر عن عصر أرسطو • ويميل بعض مترجمى الكتاب المحدثين ، الى تقسيمه فى أجزاء ، يضم كل جزء بعض فصوله على نفس الترتيب الذى وصلنا به ، على أن يحمل كل فصل عنوانا يدل على مادته • فبينما يقســـمه البعض الى أربعة أجزاء : يشمل أولها الفصل الأول وينتهى بالفصل الخامس ، وثانيها يتضمن الفصل السادس وحتى الفصل الثانى والعشرين ، وثالثها يضم الفصلين الثـــالث والعشرين والرابع والعشرين ، ورابعهـــا ينفرد بالفصلين الأخيرين ؛ يقسمه البعض الآخر الى خمسة أجزاء ، مع اعادة ترتيب الفصول ، وذلك على النحو التـــالى : الجزء الأول ، ويشمل الفصول الخمسة الأولى التى تعتبر تقدمة عامة ،بينما يتضمن الجزء الثانى الفصل السادس وحتى الفصل الثامن عشر فيما عدا الفصل السابع عشر ، وتعالج هذه الفصـــول مسائل الشعر التراجيدى • أما الجزء الثالث ، فيضم الفصل السابع عشر مع الفصل التاسع عشر ، وحتى الفصل الثانى والعشرين • ويتعرض هذا الجزء لكيفية تأليف التراجيديا ، ومكوناتها اللغوية • ويحتوى الجـــزء الرابع على الفصل الثالث والعشرين ، وحتى الفصل الســـادس والعشرين ، مع استبعاد الفصل الخامس والعشرين • ويتناول هذا الجزء ملامح التراجيديا ، وموازنتها بملامح الملحمة • وفى النهاية، يقصر الجزء الخامس ـ والأخير ـ نفسه على الفصل الخامس والعشرين ، الذى يتعرض لمشكلات نقدية عامة فى الشعر • أما الترجمة العربية الحالية ، فقد رأت تقسيم الفصـــول التقليدية على نحو مغاير بعض الشىء ، مع اقتراح عناوين فرعية داخل الفصول نفسها ، تدل على الموضوعات المكثفة التى يشير اليها أرسطو ، حتى يمكن التنبيه اليهـــا بشكل مؤكد •

« ١ »

يبدأ أرسطو كتابه بتقسيم الجنس الشعرى الى أنواع ، أساسها : الشعر الملحمى ، والتراجيدى ، والكوميدى ، والديثرمبى ، ثم يغضى تماما عن الشعر الغنائى ، أو الانشادى (١٤) • ويرى بأن الحكم على العمل الشعرى ، يعتمد على نوعية تأثيره فى انسان يحظى بعقل سليم وتعليم جيد ، وليس من الضرورى أن يكون خبيرا أو متخصصا • وعلى هذا ، يصبح الشكل والوظيفة ، مصطلحين متجانسى الدلالة ، ويمكن احلال أحدهما محل الآخر • فالشعر المبنى بناء جيدا ، يحقق المتعة الصحيحة الخاصة بنوعيته •

وأنواع الشعر ـ مهما اختلفت ـ ليست الا طرائق محاكاة، بل ان المحاكاة عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة الأخرى • ففى ذهن الشاعر ـ أو المصور أو الموسيقى ، أو النحات ـ تصور لشىء ما ، يسعى الى استيلاده عملا ملموسا ليمتع نفسه ، ويمتع الآخرين • وعندما يمارس المصور ـ مثلا ـ تعبيره عن انسان ما ، فان النتيجة لن تكون انسانا من لحم ودم ، وانما محاكاة لهذا الانسان عن طريق الخط واللون والمساحة • وكذلك حال المحاكاة بالنسبة للفنانين الآخرين • واذا كان التصور الذى يحاكيه الفنان يمثل الموضوع ، فان الألوان بالنسبة للمصور ، أو الحجارة بالنسبة للنحات ، أو الأنغام بالنسبة للموسيقى تمثل مادة المحاكاة أو وسيلتها • ولا شك أن الراقص يقوم بمحاكاة انفعالات الانسان ، وحالات شعوره ، متوسلا الى ذلك بحركات جسمه الموزونة •

وموضوع الشاعر المسرحى ـ أو الشاعر الملحمى ـ هو « أناس يفعلون » • أما مادتهما ، فهى « الكلمات المنطوقة » • الا أن أولهما ، يحاكى أفعال الناس بطريقة مباشرة ، تضعهم نصب الأعين وهم فى حالة فعلية ، بينما ثانيهما يحاكى تلك الأفعال بطريقة غير مباشرة ، أى فى أسلوب سردى • واذا

كان موضوع الدراما الشعرية ـ كما قيل ـ أناســا يؤودن أفعالا ، الا أن هؤلاء الناس فى التراجيديا ، يكونون أنبل وأسمى شأنا من الناس العاديين ، بينما يكونون فى الكوميديا دون المستوى العادى أو الأقل من المتوسط العام • وعلى هذا ، فان فنون المحاكاة ـ بالنسبة لأرسطو ـ تختلف فيما بينهـا ، اما من حيث الموضوع ، أو المادة ، أو طريقـــة المحـاكاة وأسلوبها •

ويعترف أرسطو بالقيمة الشعرية ، أو قيمة المحاكاة كما تتجلى فى محاورات الفيلسوف سقراط ، أو فى النثر الذى كان يكتب فيه كل من سوفرون واكسينارخوس مشـاهدهما المجونية ، ولكن يصعب عليه أن يطلق لفظة شعر على أى عمل يعتمد على محاكاة الناس ، وتخلو لغته من العروض • فهو يقرر فى حسم ووضوح ، بأن الأعاريض الشعرية لا تعتبر الخصيصة المميزة للشـاعر ، لأنه من الممكن وضع احدى مقالات العالم الفيلسوف أميدوكليس فى أوزان شعرية ، ومع هذا ، لن تصبح شعرا • ومن ثم ، فالأوزان الشعرية ليست بذات قيمة فى حد ذاتهـا ، ولكنها عامل ضرورى وهام فى الشعر الذى هو محاكاة • والمحاكاة هنا مكتسبة معنى أرسطيا جديدا ، يجعل العملية الشـعرية ليست مجرد نسخ وتقليد حرفى ، وانما هى رؤية ابداعية ، يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع ، طبقا لما كان ، أو لما هو كائن ، أو لما يمكن أن يكون ، أو كما يعتقد أنه كان كذلك • وبهذا ، تكون دلالة المحـاكاة ، ليست الا (اعادة خلق) •

ويناقش أرسطو مصدر كلمة « دراما » من الناحية اللغوية ، كما يطرح مسألة ادعاءات الدوريين ـ ضد الأثينيين ـ بأنهم هم الذين ابتكروا التراجيديا والكوميديا • ويبـدو أن أحد الباحثين السـابقين على أرسطو كان قد زعم بأن الدراما ـ التى تتمثل فى جنسى التراجيديا والكوميـديا ، اللذين

يعتبران محاكيات لأفعال يقوم بها أناس – ترجع الى كلمة دران uran · وهذه الكلمة تعنى فى اللهجة الدورية بصفة خاصة – وليس فى اللهجة الأتيكية – « عملا يؤدى » · (ثم تحولت – فيما بعد – الى شكلها الحالى drama) · كما يبدو أن نقاشا ما كان يدور حول أصل الكوميديا ، وأنها لم تنشأ فى أثينا ، وانما يدعى أمر نشأتها الدوريون فى ميجارا ، وكذلك الدوريون فى صقلية ، أما دوريو البيلوبينيز فيزعمون بأن التراجيديا نشأت بينهم · الا أن أرسطو ، لا يتدخل برأيه فى هذه المزاعم الدائرة حول المواطن الأولى للتراجيديا والكوميديا ، ولا يقدم تفسيرا لأصل مسميهما اللغوى ، لأنه مهتم – بصفة خاصة – بالأصول السيكولوجية للفن · فالشعر – فى رأيه – فن ينشأ عن ميول فطرية فى الانسان · ودوافع الانسان الى المحاكاة ، تعتبر من أبرز خصائص عملية ابداعه الفنى ، ومع أنها تكاد تكون قسمة بين سائر المخلوقات الحية، الا أنها أشد تأصلا وأقوى تطبعا فى الانسان · فهو يكتسب معارفه عن طريق المحاكاة ، كما أنه يميل بفطرته الى الايقاع والوزن ، ويستمتع بمشاهدة المحاكيات الفنية التى تشبع رغبته فى التعلم ·

ولما كان الانسان محاكيا بطبيعته ، ويسر برؤية المحاكيات، ويحب المعرفة ، ويميل الى الايقاع ، فقد استطاع بعض الناس – فى عهود غابرة – أن يرتجلوا الشعر فى صور بدائية ، ثم أخذوا يطورون ارتجالياتهم ، ويحسنونها تدريجيا، الى أن توصلوا الى فن الشعر الصحيح · وكان هؤلاء الشعراء الأوائل اما من ذوى الطبيعة الجادة الذين أخذوا يحاكون الأفعال النبيلة ، مما أدى الى نشأة المدائح والترنيمات ، واما من ذوى الطبيعة الخسيسة ، الذين أخذوا يحاكون الأفعال المتضعة ، مما أدى الى شعر الأهاجى ، الذى ناسبه الوزن الأيامبى · وعندما ظهرت الدراما التراجيدية والكوميدية ، أصبحت شكلا شعريا محدثا ، يحظى بالاهتمام، والتأثير الأقوى · ومن ثم ، توقف الشعراء ذوو الطبيعة

الجادة عن نظم الملاحم ، واتجهوا الى كتابة التراجيديات ، بينما انصرف الشعراء ذوو الطبيعة المتضـــعة ، عن نظم الأهاجى الى تأليف الكوميديات ٠

والتراجيديا والكوميديا نشأتا ـ فى رأى أرسطو ـ نشأة ارتجالية ٠ فالتراجيديا ترجع ـ فى أصلها ـ الى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية ، التى كانت تؤدى فى عيد الاله ديونيسوس ، بينما ترجع نشأة الكوميديا الى مرتجلات قادة الأغنيات والرقصات الاحليلية ، التى كانت تؤدى فى الأحفال ، التى كانت تقام لنفس الاله ٠ ولا شك أن المحاولات التراجيدية الأولى كانت بدائية وبسيطة ، غير أن تتـــابع الشعراء وتحسيناتهم المتتالية كانت عوامل فعالة ، أفضت الى تطوير التراجيديا ،وايصالها الى صيغتها الصحيحة الحالية٠ والملاحظ ، أن أرسطو لا يذكر من التغييرات الأساسية ـ التى طرأت على التراجيديا فى مراحل تطورها الا شيئا قليلا ٠ فهو ـ قبل كل شىء ـ لا يذكر الشاعر تسبس الذى يعد خالق التراجيديا اليونانية ، بابتكاره الممثل الأول ، واضافته الى أعضاء الجوقة التقليديين ٠ وانما يشير ـ أرسطو ـ الى أن اسخيلوس هو الذى أضاف الممثل الثانى ، مما قلل من كمية الانشاد الجماعى ، وجعل للحوار المكانة الرئيســية فى المسرحية ٠ كما يشير الى ســوفوكليس ، باعتبار أنه الذى أدخل المناظر المرســومة الى المسرح ، ورفع عدد الممثلين الناطقين الى ثلاثة ، على أن يؤدى الواحد منهم أكثر من دور فى المسرحية ٠ وكلما كانت التراجيديا ـ فى مراحل تطورها ـ تبتعد عن الرقص الساتيرى التقليدى ، كلما أخذت المشاهد التمثيلية القصيرة ـ التى عرفت بهـــا الأنمـاط المسرحية المبكرة ـ تفسح الطريق لأفعال ، أكثر طولا وجدية ، وأخذت اللغة الركيكة المتهافتة تتراجع أمام تقدم اللغةالبليغة الرفيعة، وأخذ الوزن الطروخى ـ الذى يلائم الرقص ـ يستسلم للوزن الايامبى الذى يتفق مع ايقاعات الأحاديث المنطوقة ٠ وأخيرا ، يضيف أرسطو الى التحسينات التى أدخلت على التراجيديا ـ

زيادة عدد الابيسودات فى الفعل المعالج مسرحيا . أما فيما يتعلق بالأصول المبكرة للكوميديا ، وعوامل تطويرها ، فيبدو أن مصادرها التاريخية لم تكن كافية بين يدى أرسطو ، أو ضاعت أخبـــارها فى الجزء المفقود من الكتاب الحالى . والحقيقة ، أن الكوميديا ـ كفن مسرحى ـ لم تحظ باهتمام الدولة الا فى وقت متأخر ، وذلك عندما رضى حاكم أثينا أن يزود شعراء الكوميديا ـ عام ٤٨٧ ق.م. ـ بجوقة رسمية تشترك فى العرض . والفضل فى معالجة الحبكات الكوميدية، يرجع الى شـــاعرين من صقلية ، همـــا : ابيخارموس ، وفوورميس . أما كريتس ، فهو أول شاعر أثينى يتخلى عن الشتائم الشخصية المقذعة ، كوسيلة للاضحاك ، الى معالجة الحبكات الكوميدية ذات المدلول العام . والكوميديا ـ عند أرسطو محاكاة لأناس أراذل ، أقل منزلة من المستوى العام . وهذه الرذالة الصادرة عن هؤلاء الناس ، ذات طبيعة خاصة . فهى تبعث على الضحك بسبب النقص أو الخطأ الذى يعتورها ، ولكنها لا تحدث ألما للآخرين . ويتمثل ذلك فى القناع الكوميدى الذى يوصم بالقبح والتشويه ، ولكنه لا يؤذى مشـــاعر مشاهده .

ويوازى أرسطو بين التراجيديا والملحمة ، ويقرر أنهمـــا تشتركان فى بعض الخصائص المميزة : فكلاهما محـــاكاة لأفعال جادة ، ومصاغة فى شعر رصين . الا أن الملحمـــة تختلف عن التراجيديا فى أوجه أخرى : فاذا كانت الأولى تستخدم نوعا واحدا من العروض الشـــعرى هو الوزن السداسى ، وتعتمد فى حبكتها على السرد والرواية ، وغير محددة بزمن معين ، فان الأخرى تستخدم أعاريض متنوعة، وتقدم أحداثها بطريق مبـــاشر ، وتتحدد بزمن معين . ثم يستدرك أرسطو مسألة الاختلاف الزمنى بينهما ، ويقر بأن الزمن فى كل من الملحمة والتراجيديا لم يكن محددا ، ولكنه لاحظ أن شعراء التراجيديا فى عصره ، كانوا يهدفون الى تقديم الفعل المسرحى كما يقع خلال أربع وعشرين ساعة فى

الحياة ، أو يجاهدون فى ألا يتجاوز هذه الفترة بكثير (١٥)٠ ويضاف الى هذه الموازنة ، أنه اذا كانت الملحمة والتراجيديا تشتركان فى خصائص بنائية أساسية ،وتختلفان فى خصائص أخرى ، فان ثانيتهما تتميز على الأولى بعنصرى « الغناء » و « المرئيات المسرحية » ، حينما تتجسد على الخشـــبة أمام المشاهدين ٠ ومع هذا ، فان الشخص القـــادر على تمييز التراجيديا الجيدة من الرديئة ، يستطيع ذلك أيضا بالنسـبة للملحمة ٠

« ٢ »

ولأن البحث فى أصول التراجيديا هو هم أرسطو فى مبحثه الحالى ، فقد شرع يلملم تعريفها ممـــا سبق أن طرحه من مقدمات تعميمية ٠ وهذا التعـــريف الذى افتتح به الفصل السادس ، واشتهر بين منظرى الدراما خلال قرون طويلة ، استهدف تمييز التراجيديا عن الأنواع الشعرية الأخرى التى ألمح اليها ، على أساس الموضوع ، والمادة ، والطريقـــة ، والوظيفة ٠ فموضوع محاكاتها أناس يقومون بأفعال جادة، وهذا يميزها عن الكوميديا ؛ ومادتها لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين الفنى ، وهذا يميزها عن الشعر الديثرامبى والنومى؛ وطريقتها العرض المباشر للأحداث ، وهذا يميزها عن الملحمة؛ ووظيفتها احداث التطهير من انفعالى الخوف والشفقة ،وهذه الوظيفة بالذات من صميم طبيعة التراجيديا (١٦) ٠

ثم يتابع أرسطو حديثه عن بناء التراجيـــديا ، بتعريف أجزائها الكيفية الستة ، وهى : الحبكة، والشخصية، واللغة، والفكر ، والمرئيات المسرحية ، والغناء ٠ والشاعر الدرامى، مطالب بأن يضع كل جزء منها موضع الاعتبار والتجويد ، لأن كيفية معالجته لها فى اطار المسرحية العام ، هو مناط الحكم على عمله ٠ ومع أن هذه الأجزاء الستة ، لا محيص عنها فى التراجيديا ، فان « الحبكة » ـ فى رأى أرسطو ـ تعتبر أهمها

على الاطلاق ، بل هى روح العملية الدرامية • وعلى هذا ، يجب أن تحظى بالاهتمام الأول للمؤلف التراجيدى • وأهمية الحبكة تلك، أشبهبأهمية الخطة فىالبناء المعمارى• فقد يشيد قصر من الرخام، وآخر من الحجارة، طبقا لخطة واحدة، فلا يختلف البناءان ، الا اذا اختلفت خطة أحدهما عن خطة الآخر • وخلاصة الأمر فى ذلك ، هو أن التراجيديا ليست محاكاة لأشخاص فى حد ذواتهم ، وانما محاكاة لأفعال • وقد يكون الناس أفضل منا ، أو أسوأ – تبعا لنزعاتهم الأخلاقية – ولكنهم يصبحون سعداء أو أشقياء بأفعالهم • ومن ثمة ، فان أحداث الفعل الدرامى ، وأسلوب ترتيبها البنائى ، انما هو غاية التراجيديا • فمن الممكن بناء تراجيديا ليست لشخصياتها خصائص مميزة – كما هو الحادث فى عصر أرسطو – ولكن لا يمكن بناؤها بلا أفعال • فمن الممكن التأليف بين مجموعة من الأحاديث والأقوال تأليفا متسقا ، ينطوى على شخصيات لها خصائصها ، وعلى أوزان ، وفكر، ولكنها – رغم توافر هذه العناصر – تعجز عن احداث التأثير الخاص بطبيعة التراجيديا • وانما يتحقق هذا التأثير المعين عن طريق « الحبكة » ، اذا ما أحسن تنظيم أحداثها ، حتى ولو وهنت عن هذا التأليف لغة وفكرا • (ويعتبر « التحول » و « التعرف » عنصران هامان فى بناء الحبكة) •

ومن الملاحظ ، أن الشعراء الناشئين – كشعراء التراجيديا الأوائل – ينجحون فى الصياغةاللغوية وتصوير الشخصيات. قبل أن يتوصلوا الى اجادة بناء الحبكات • وعلى هذا ، كانت الحبكة هى الأساس الأول فى التراجيديا ، بل جوهرها وروحها •واجادة صياغتها، دليلعلى تميز الشاعر الدرامى • ويعتقد أرسطو أن تصميم الفعل المأسوى ، أشبه بالتصميم فى مجال التصوير ، « فاستخدام أعظم الألوان جمالا استخداما مضطربا بلا ترتيب ، لن يولد فى النفس ، نفس المتعة التى يولدها تخطيط بسيط لصورة ما،باللونين الأسود والأبيض» • أما تصوير « الشخصيات » ، فيأتى فى المرتبة الثانية ، ويلى

ذلك الفكر • فالشخصيات المأسوية ، يجب أن تتكلم وتحاور ، بما يلائم المواقف القائمة • ومن ثمة ، كان على الشاعر الدرامى ، أن يعرف علوم السياسة والبلاغة • ثم تأتى « اللغة » فى المرتبة الرابعة بين أجزاء التراجيديا الكيفية • وتعتبر اللغة مادة الفن الشعرى التى تعبر بها الشخصيات عن أحاسيسها وأفكارها • أما الجزآن الأخيران ، فهما « الغناء » و « المرئيات المسرحية » • واذا كان أولهما أكثر أهمية من ثانيهما ، فلأنه يزود المسرحية بأكثر أنواع ملحقاتها المكملة امتاعا • ومع أن المرئيات المسرحية ضرورية لاثارة انفعالات المتفرجين ، الا أنها أقل الأجزاء احتياجا للمهارة الفنية ، بل انها تخص المخرج المسرحى ، أكثر مما تخص المؤلف • فمن الممكن قراءة النص التراجيدى بصوت مسموع على حشد من المستمعين دون عرضه عرضا تمثيليا ، ومع هذا ، يتولد تأثيره المستهدف فى نفوس الحضور •

ثم يعود أرسطو الى تعريفه السابق للتراجيديا — على أنها محاكاة لفعل ، كامل فى ذاته ، له طول معين — ليوضح أن لهذا الطول بداية ووسط ، ونهاية •

والبداية لا تأتى عقب شىء يتحتم تقديمه ، ولكن يتحتم أن يعقبها شىء ؛ والوسط يعقب بالضرورة شيئا سابقا ويعقبه بالضرورة شىء آخر ؛ والنهاية تعقب بالحتمية شيئا آخر ، ولكن لا يعقبها بالضرورة شىء • وعلى هذا ، فان القصة المبنية بناء صحيحا لا تبدأ أو تنتهى كيفما اتفق ، وانما يجب أن يكون لفعلها طول محدد ، لأن جمال العمل الفنى — كجمال أى كائن حى — يتوقف على حجمه ، وعلى تنظيم أجزائه • لذا ، كان على العمل الفنى ألا يكون متناهيا فى الصغر فيفقد جماله لعدم قدرتنا على ادراك ترتيب أجزائه ، ولا أن يكون متناهيا فى العظم ، لأن طول الحيوان الذى يمتد ألف ميل — مثلا — لن يكون بدوره جميلا ، لأن العين تعجز عن أن تستوعبه كله مرة واحدة • واذا ما سلمنا بأن الكائن الحى

ـ أو أى شىء مادى ـ يتألف من أجزاء ، فيجب أن يكون طوله محددا ، بما يسمح بادراكه كله ـ وبأجزائه فى رؤية واحدة . ومن هذا المنطلق الجمالى ، يجب أن يكون للحبكة التراجيدية امتداد معين ، يمكن أن تستوعبه الذاكرة فى يسر . ولعل الطول الفنى الأمثل ، هو الذى يسمح للبطل بأن ينتقل من حال السعادة الى حال التعاسة ، أو من حال التعاسة الى حال السعادة ، وذلك فى سلسلة من الأحداث المترابطة ببعضها ، على أساس من التتابع الحتمى أو المحتمل .

ويجب أن تكون الحبكة واحدة . ولا يعنى التوحد أن تتضمن بطلا واحدا بكل أفعاله . لأن الفرد ـ أو البطل الواحد ـ تقع له فى غضون حياته أفعال لا حصر لها ؛ وكما أن بعضها لا علاقة له بالبعض الآخر ، فانه لا يمكن ضغطها كلها فى فعل واحد . ولهذا ، عندما نظم هوميروس ملحمته « الأوديسة » ، لم يضمنها كل ما حدث لبطله أودسيوس ، ولكنه اختار من سيرته فعلا واحدا ، واتخذه موضوعا له . وكذلك فعل بالنسبة لملحمته الأخرى « الالياذة » . وهذه الوحدة المحتومة ،يجب توافرها فى بناء التراجيديا والملحمة . فالحبكة فى كل منهما ، يجب أن تحاكى فعلا واحدا يتصف بالتكامل العضوى ، الذى ينبغى ترتيب أجزائه ، بما يماثل بناء الكائن الحى . يجب أن يكون كل جزء ضروريا ، ولا يمكن حذفه ، أو نقله من مكانه ، والا أصيب الكل العام بالتفكك والاضطراب .

والشاعر التراجيدى يعالج فى أعماله الحقيقة المثالية ، وليس الحقيقة التاريخية . فهو لا يعرض ما حدث ، ولكن سلسلة من الأحداث الممكن وقوعها طبقا لقاعدة الاحتمال أو الحتمية . فالمؤرخ هيرودوت يروى ما حدث ، ولو صيغ ما يرويه نظما ، فانه سيبقى كما هو تاريخا ، بينما لو تحولت « الالياذة » الى نثر ، فلن تفقد طبيعتها الملحمية ، لأن مراعاة الأوزان الشعرية فى التأليف أو عدم مراعاتها لا يصنع

الشعراء • وعلى هذا ، كان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ، لأنه يميل الى التعبير عن الحقيقة الكلية ، بينما يميل التاريخ الى التعبير عن الحقيقة الخاصة •

يتبين مما تقدم ، أن الشاعر - أو الصانع كما فى اليونانية - يكتسب هذه الصفة بسبب محاكاته لأفعال • وهو - بهذا - صانع حبكات ، قبل أن يكون صانع أشعار • ولو حدث أن عالج فى احدى مسرحياته موضوعا تاريخيا ، لبقى مع هذا شاعرا ، اذا ما كانت أحداث موضوعه تتفق فى تتابعها مع قاعدتى الاحتمال والممكن •

والأفعال الدرامية ، اما مركبة أو بسيطة • وأردأ أنواع الحبكات هى الحبكة الأبسودية ، التى تتتابع مشاهدها التمثيلية دون ارتباط بقاعدة الاحتمال أو الحتمية • والتراجيديا ليست محاكاة لفعل تام فحسب ، وانما هى أيضا محاكاة لأحداث تثير بطبيعتها انفعالى الخوف والشفقة • وتكون هذه الأحداث أقوى تأثيرا ، عندما تقع فجأة ، ويؤدى أحدهما الى الآخر •

والحبكة البسيطة ، تتمثل فى فعل واحد متواصل ، يتغير فيه حظ البطل ، دون حدوث « تحول » أو « تعرف » • بينما يتم هذا التغير فى الحبكة المركبة بحدوث تحول ، أو تعرف ، أو بهما معا ، على أن يتولدا من الحبكة تولدا طبيعيا ، كنتيجة حتمية - أو محتملة - لما وقع من أحداث سابقة •

« والتحول » هو تغير حظ البطل من حال السعادة الى حال التعاسة ، أو العكس • ففى تراجيديا أوديب - مثلا - ينوى الراعى الكورنثى أن يبهج أوديب بازالة مخاوفه المتعلقة بأمه ، ولكنه يحدث بصراحته عكس ما انتواه • أما «التعرف» فهو الانتقال من حال الجهل الى حال المعرفة • وقد يتعلق بالأشخاص ، أو الأشياء ، أو الاحداث ، مما يؤدى الى المحبة أو الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو

الشقاوة • ويعتبر التحول والتعرف عنصران رئيسيان فى الفعل الدرامى ، أما الجزء الثالث فهو مشهد المعاناة الباعث على الشفقة •

وبعد أن يوجز أرسطو شروحه للأجزاء الكيفية الستة فى التراجيديا ـ ويخص الحبكة بشرح مطول نسبيا ـ ينتقل الى تعريف أجزائها الكمية ،الأساسية منها والثانوية : البرولوج، والأبيسود ، والاكسودوس ، والبارودوس ، والاستاسيمون، والكوموس • ثم سرعان ما يعود الى مناط اهتمامه ، ويتحدث عن الفعل الذى من شأنه توليد التأثير التراجيدى الصحيح • ويروى أن التراجيديا الكاملة هى التى تتضمن حبكة معقدة بسبب « التحول » و « التعرف » ، وقادرة ـ بطبيعة أحداثها ـ على تحقيق التطهير • ويشترط فى هذا التحول ، ألا ينتقل بانسان فاضل من حال السعادة الى حال الشقاوة حتى لا يؤلم مشاعرنا ؛ ولا أن ينتقل بانسان سىء من حال الشقاوة الى حال السعادة حتى لا يرضى أحاسيسنا الانسانية ، ولا يحقق تأثير التراجيديا الصحيح ؛ ولا أن ينتقل بانسان فى غاية السوء من حال السعادة الى حال الشقاوة ، حتى لا يثير شعور التعاطف ، ولا يحقق التطهير •

ومن الواجب ، ألا تتضمن التراجيديا نهاية مزدوجة ، كما يفضل البعض : احداهما سعيدة للانسان الصالح ، وأخراهما مفجعة للانسان السىء ، وانما ينبغى أن تتضمن تحولا واحدا فى حظ البطل من حال السعادة الى حال الشقاوة ، لا بسبب رذيلة أو شر ، وانما بسبب خطأ أو سوء تقدير • وبهذا ، لن يكون البطل مثاليا الى حد الكمال ، وانما ينتمى الى المستوى الأخلاقى العام ، أو الأحسن منه • ويخطىء النقاد حين يلومون الشاعر المسرحى يوربيديس ، بسبب النهايات غير السعيدة فى تراجيدياته ، الا أنه ـ فى رأى أرسطو ـ لا يستحق اللوم على هذا الأمر بالذات ، وانما على أمور أخرى • واذا كان بعض النقاد ينتصرون للنهاية المزدوجة ـ

كما هو الحال فى « الأوديسة » ـ فان ذلك يدرج التراجيديا فى المحل الثانى من الاعتبار ، لأن تأثيرها عندئذ يكون هو تأثير الكوميديا ، ولا يلجأ الى تلك النهاية الا المؤلفون الذين يستجيبون لنزعات الجماهير ورغباتهم ٠

ومن الممكن أن يثير عنصر « المرئيات المسرحية » انفعالى الخوف والشفقة فى نفوس المشاهدين فى المسرح ، الا أن المصدر الحقيقى لهذين الانفعـــالين يجب أن ينبع من الفعل الذى يعالجه الشاعر الدرامى بفنه ٠ فالتراجيديا الصحيحة، هى التى تثير هذين الانفعالين بصفة خاصة ، من بنائهـــا اللغوى ذاته ، حتى ولو سردت على مسامع الحضور ، دون تجسيد على خشبة المسرح ٠

ان الطابع المأسوى يجب أن يترقرق فى أحداث التراجيديا نفسها ٠ وعندما يلحق عدو ضررا بعدوه ، أو ينـــوى ذلك ، فلا شىء من هذا يثير العطف المأسوى ، مع أننا نتعاطف مع الضحية منهما ٠ وكذلك الحال ، حين يتعلق نفس الأمر مع أشخاص لا هم بأصدقاء ولا بأعداء ٠ ولكن عندما يقع الحدث ـ أو ينتوى وقوعه ـ بين أقرباء بصلة الدم ، كأن يقتل أخ أخاه ، أو أب ابنه ، أو أم ابنها ، أو ابن أمه ، فان ذلك يثير العطف الذى يجب أن يستهدفه الشـــاعر التراجيدى ٠ وقد يرتكب الفاعل فعلته المثيرة للفزع ، وهو يعرف حقيقـــــة الأشخاص الذين يقع عليهم الفعل ٠ أو يرتكب فعلتـــه وهو يجهلهم ، ثم يكتشف حقيقتهم ٠ وقد يهم الفاعل بارتكاب فعلته المرعبة ، دون معرفة بحقيقـــة الأشخاص الذين سيضيرهم الفعل ، ثم يتراجع عن ذلك بعد أن يكتشف حقيقة صلته بهم ٠ ولعل هذا النوع الأخير ، هو أفضـــل مواقف ارتكاب الفعل المفزع ، أو الاقلاع عنه ٠ أما أسوأها ، فهو الموقف الذى يهم فيه الفاعل بارتكاب فعله المريع ضد أشخاص يعرفهم ، ثم ينثنى عن اقتراف ذلك ، ولكن الأمر يصبح أقل سوءا ، عندما ينفذ هذا الفاعل فعلته ٠ والأفضل من هذا ، هو أن يقترف الفـــاعل فعلته ، وهو يجهل شخصية الضحية ، ثم يكتشف

حقيقة علاقته بها ، فيما بعد · أما آخر الطرق وأفضلها جميعا ، فهو أن يهم الفاعل بارتكاب فعلته ، ثم يكف عنها فى اللحظة الأخيرة بعد أن يكتشف صلته بالشخص الذى كان سيقع عليه الفعل · ففى مسرحية « كريسفونتس » تهم ميروب بقتل ابنها دون أن تعرفه ، ولكنها ترتد عن تنفيذ ما همت به ، بعد أن تكتشف من هو ·

وفى تصويره للشخصيات المأسوية ، يجب على المؤلف أن يراعى أربعة أمور : (أ) أن تكون متلائمة مع صلاحياتها ، (ب) صادقة النمط ، (ج) مشابهة للحياة ، و (د) متساوقة مع ذاتها · « وكما هو المتبع فى بنـــاء الحبكة ، ينبغى على الشاعر – فى تصويره للشخصية – أن يهدف دائمـــا الى تحقيق الحتمية أو الاحتمال · بمعنى أن أى شخص يقول أو يفعل كذا أو كيت ، ينبغى أن يكون ما يقوله أو يفعله ، هو النتيجة المحتملة أو الحتميـــة لشخصيته · وكذلك فان أية حادثة تتلو الأخرى ، ينبغى أن يكون التتابع جاريا على مقتضى الحتمية أو الاحتمال » · بل ان نهاية المسرحية ، يجب أن تنبع من طبيعة الأحداث نفسها ، وألا تستخدم « الآلة الالهية » الا فى الأحداث التى تقع خارج نطاق النص المسرحى ، كأحداث الماضى ، أو التى يمكن أن يتنبأ بها الآلهة · واذا كان على الشاعر أن يصور شخصياته مشابهة للحيـــاة ، ولكن فى صيغة أحسن مما هى عليه ، فيجب ألا يتوانى عن الاهتمام بالمؤثرات المسرحية · فمع أنها ليست من الأمور الجوهرية الا أنها من متطلبات الشعر الدرامى ، حتى ولو كانت – فى بعض الأحيان – مركبا للزلل ·

ويشرح أرسطو أنواع التعرف الستة · ويرى أن أقلها فنية هو التعرف بالعلامات والتذكارات ، وان كان بعض شـــعراء التراجيديا يستخدمونها استخداما ماهرا · ويلى ذلك النوع ، التعرف الذى يفرضه الشاعر ، ولا ينشأ تلقائيا من مجرى الفعل · والنوع الثالث ، هو التعرف عن طريق التذكر · ثم يأتى التعرف الاستنتاجى الذى يتم عن طريق الاســـتدلال

العقلى ، ثم يليه التعرف الناتج عن خطأ فى هذا الاستدلال ٠ أما النوع السادس والأخير من أنواع التعرف ، فأقيمها جميعا من الناحية الفنية ، وهو الذى ينبع من صميم الأحداث، ويتمثل فى مسرحيتى « أوديب ملكا » و « افيجينيا » ٠

وعند صياغة الحبكة فى قالبها اللغوى المناسب،يجب على الشاعر الدرامى أن يتخيل الأحداث بكل تفصيلاتها ـ كأنها ماثلة أمام ناظرية ـ حتى يتمكن من كشف مايحتمل وقوعه من تناقضات ؛ وأن يدخل فى اهاب شخصياته المتعددة والمختلفة، كى يستطيع التعبير عن انفعالاتها المتباينة تعبيرا صحيحا ٠ كما ينبغى عليه ـ قبل كل شىء ـ أن يضع تخطيطه للقصة التى ينوى مسرحتها ٠ وبعد أن يتيقن من أبعاد هيكلها ، وملامح شخصياتها ، يقوم بتوسيعها وكتابة مشاهدها التمثيلية الملائمة ٠وهناك أمر آخر يجب أن يضعه فى الاعتبار، وهو أن لكل تراجيديا مرحلة تتعقد فيها الأحداث حتى تؤدى الى تغيير فى حظ البطل ، ومرحلة أخرى تتمثل فى الحل الذى يمتد من نقطة التغيير هذه وحتى نهاية المسرحية ٠ واذا كان الشاعر مطالبا بالحذق فى معالجة هاتين المرحلتين ، فان الناقد الكفء مطالب أيضا بأن يجعل الحبكة الدرامية أساس تقييمه ، وأن يوازن تعقيد مسرحية بتعقيد مسرحية أخرى ، وحل الأولى بحل الثانية ٠

وللتراجيديا ـ عند أرسطو ـ أربعة أنواع متمايزة ، وان تداخلت فى أصولها : التراجيديا المركبة التى تعتمد على عنصرى « التحول » و « التعرف » ، وتراجيديا المعاناة ، وتراجيديا الشخصية أو الأخلاق ، ثم التراجيديا التى تستمد قوتها المؤثرة من مناظرها ، ومناخها التصويرى العام ٠وعلى الشاعر التراجيدى ، أن يرمى الى استخدام كل وسيلة مؤثرة هامة ، أو الى استخدام أكبر عدد منها ، كلما أمكنه ذلك ٠ وعليه أيضا ، ألا ينتقى لمعالجته التراجيدية ، قصة متعددة التفريعات كما فى الملحمة ٠ فلو أن شاعرا دراميا ، عالج

أصول ملحمة « الالياذة » وفروعها كلها فى مسرحية واحدة، لكانت النتيجة سيئة ومخيبة للأمل ٠

ويجب أن تعامل الجوقة ـ فى بناء التراجيديا ـ معاملة الشخصية التى تشارك فى الفعل ، وكأنها جزء عضوى فى كيان المسرحية العام ٠ وهذا الاستخدام المثالى للجوقة ـ فى رأى أرسطو ـ قائم فى أعمال سوفوكليس المسرحية ، ولكنه مفتقد عند يوربيديس ٠ أما شعراء التراجيديا الذين جاءوا بعد أجاثون (ولد سنة ٤٤ ق٠م٠) ، فقد كانوا ـ مثله ـ يسيئون استخدام الجوقة ، وذلك بجعل أناشيدها مجرد فواصل غنائية بين المشاهد التمثيلية ، ولا ترتبط بالحبكة التى تعتبر عصب العملية الدرامية ٠ وعلى هذا،يجبأن يكون كل جزء فى المسرحية عضويا ، ولا يمكن حذفه ، أو استبداله ٠

وبعد مناقشة جزئى « الحبكة » و « الشخصية » ، يتناول أرسطو جزئى « الفكر » و « اللغة » ٠ ويندرج تحت الفكر ، كل تأثير ينشأ عن استخدام اللغة : كالبرهنة ، والتفنيد ، و تضخيم الأمور أو التهوين من شأنها ، واثارة الانفعالات ، كالشفقة أو الخوف أو الغضب ٠ ولهذا ، يحيلنا أرسطو الى كتابه الخاص بالخطابة ، لدراسة فن الاقناع وبناء الكلام ، على ألا ننسى الأحداث التراجيدية التى يجب أن تعالج هى الأخرى بنفس الوسائل التى يعالج بها الكلام ، اذا ما أريد لها اثارة الانفعالات المختلفة ٠ ثم يعرج فيلسوفنا الى الحديث عن اللغة ، بادئا بأقل جزيئياتها وهى الحروف ٠

« ٣ »

وفى الجزء الثالث من كتابه ، يتنحى ـ منظرنا الدرامى ـ عن مباحثة التراجيديا ، ولكنه يحتفظ بها فى خلفية ذهنه ، وهو يستعرض أهم مؤسسات الملحمة ٠ فهو يستوجب بناء حبكتها على أصول درامية ، كأن تدور قصتها حول فعل واحد، تام فى ذاته ككائن حى ، حتى يمكنها اثارة متعتها الخاصة

بها • كما يحتم ألا تكون كالتاريخ ، فى أن تسوق أحداث حقبة معينة فى شكل تتابعى ، لأنه من الممكن أن يتعاقب حدثان دون أن يرتبطا بهدف مشترك • وعلى هذا الأســـــاس ، تفوق هوميروس على أقرانه من شعراء الملاحم• فعندما هم بمعالجة قصة حرب طروادة علاجا ملحميا ، ألفاها مفرطة الطول ، ومتنوعة الأحداث ، ويصعب استيعابها كلها فى نظرة ادراك واحدة • ولهذا ، اختار لمعالجته جزءا محدودا من وقائع هذه الحرب ، بالاضافة الى بعض الأحداث الفرعية • ولو كان أصر على علاجها برمتهـــــا ، لاشتجرت الفروع بالأصول ، وأصيب العمل بالتعقيد والاضطراب • كما أن عناصر بناء الملحمة ، هى نفسها عناصر بناء التراجيديا ، وهى : الحبكة، والشخصيات ، والفكر ، واللغة ، الا أن التراجيـــديا تنفرد بعنصرى « الغناء » و « المرئيـــات المسرحية » • أما أنواع الملحمة ، فهى نفسها الأنواع التى للتراجيـديا : البسيطة ، والمركبة ، والخلقية ، والمتعلقة بالمعاناة •فاذا كانت «الالياذة» بسيطة التركيب ، وتتعلق بالمعاناة ، فان « الأوديســـــة » مركبة وخلقية •

الا أن الملحمة تختلف عن التراجيديا من حيث الطول ، والوزن الشعرى • فالطول فى الملحمة ،ينبغى أن يمتد امتدادا معقولا ، يسمح بادراكه من بدايته الى نهـــايته ـ فى رؤية واحدة • ويتميز الشاعر الملحمى ـ بفضيلة الامتداد هذه ـ على الشاعر التراجيدى الذى يتقيد بما يمكن أن يجريه على خشبة المسرح فى وقت محدد • غير أن الشـــاعر الملحمى فيستطيع أن يقدم عددا من الأحداث فى زمن واحد ، ومن ثم ، يكون فعله أعرض مساحة ، وأكبر حجما ، وأكثر تنويعا • أما الوزن الملحمى ، فان التجربة قد برهنت على أن الوزن السداسى هو الأنسب ، لأنه أهدأ الاوزان وأرزنها ، وأقدرها على استيعاب الكلمات النادرة والمجازات • غير أن الوزنين الآخرين ـ الايامبى • والرباعى ـ فيتميزان بالحركة• ولهذا، كان أولهما أصلح للتعبير عن الحياة وأفعالهـــا ، وثانيهما أنسب للرقص •

ويعتبر هوميروس ـ من بين شـــعراء الملحمة ـ فنان المحاكاة المبرز • فبينما يزج الشعراء الآخرون بأنفسهم فى ملاحمهم مما ينفى عنهم خاصية المحاكاة الأساسية ، فانه لا يكاد يفتتح ملحمته بكلمة قصيرة ، حتى يستحضر على الفور رجلا ـ أو امرأة ـ كى يتكلم ، وسرعان ما تأخذ فى الارتسام أبعاد شخصيته الجسمية ، والنفسية والاجتماعية • وبهذا ، يعد هوميروس موضوعى الموقف •

واذا كان ولا بد وأن يتوافر فى فن التراجيـــديا عنصر الادهاش ، فانما ينبغى أن يكون له فى الملحمة مجال أوسع ، لأنه يعتمد على العوامل غير المعقولة ، أو غير الممكنة • ومما يدل على أن هذا العنصر يسبب المتعة لمتلقيه ، هو أن الشخص عندما يسرد قصة ما ، يحـــاول أن يضيف عليها شيئا من عندياته ، لأنه يعتقد أن السامع اليه يغتبط من ذلك •

وعلى الشاعر ، أن يفضل أحداثه المتتابعة وهى معقولة ـ مع أنها فعليا مستحيلة ـ على أن يقدمها وهى غير محتملة التصديق • كما يجب عليه ، ألا يركب قصته من أحداث غير ممكنة ، بل يجب أن يستبعد منها كل ما هو غير ممكن • ولكن ، اذا كان من الصعب عليه أن يتحـــاشى استعمال ما هو غير ممكن ، فيجب أن يبقيه خارج نطاق الأحداث المقدمة على خشبة المسرح • وانه لمن الباطل ، الادعاء بأن الحبكة تصـــاب بالتلف ان لم تصب شيئا من مثل هذه الأشياء • ولكن ، اذا ما اضطر الشاعر الى تناول مثل تلك الحبكة فى مسرحيتـــه ، فان عليه أن يخفى لا معقولياتها بالمهارة الفنية ، والمميزات الأخرى الممكنة • واذا كان من الضرورى العناية باللغة ، فانه من الضرورى أيضا ، عدم الاسراف فى تنميقها اسرافا فى ذاته ، والا أدى ذلك الى امكانية طمس معالم مقومات أخرى هامة ، يأتى فى مقدمتها : الشخصية ، والفكر •

« ٤ »

ويتعرض أرسطو لبعض المشكلات النقدية ، وحلولهـــا المقترحة • فيستوجب على الشاعر ـ بصفته فنان محاكاة ـ أن يقدم الأشياء كما كانت ، أو كما تكون ، أو كما يحكى عنها ، أو كما يجب أن تكون • ومادة الشاعر ـ لأداء ذلك ـ هى اللغة ، التى قد يرصعها ـ أو لا يرصعها ـ بكلمات نادرة ومجازات ، أو يجرى عليها التغييرات المختلفة التى يحق له اجراؤها كشاعر • ومن المقرر ، أن للشعر مقياسه الخاص بصحته أو عدم صحته ، ومن ثم ، يجب ألا نحكم على سلوك أخيل بأقيستنا الأخلاقية الخاصة • ومن المحتمل ،وقوع نوعين من العيوب فى مجال الشعر : أحدهما مباشر ويمس الجوهر وآخرهما عرضى ويتعلق بالصنعة • فلو أن شاعرا أراد أن يصور شيئا ما تصويرا صحيحا ، ولكنه فشل فى تحقيق ذلك بسبب محدودية قدرته على التعبير ، فان العيب ـ حينئذ ـ يكون أصيلا فى الشعر نفسه • أما اذا كان فشله راجعا الى أن تصويره قد وقع بطريقـــــة غير صحيحة ، فان العيب ـ عندئذ ـ لا يكون من جوهريات عيوب الفن الشـــعرى •
ويخطىء الشاعر اذا ما وصف أمرا مستحيلا ، ولكن يمكن مسامحته فى هذا الخطأ ، اذا كان يهدف الى احداث تأثير أكثر ادهاشا ، على ألا يضحى بالقواعد الصحيحة الخاصـة بصناعة الشعر • ولو اتهم الشـــاعر فى تصويره بأنه غير مطابق للحقيقة ، لوجب أن يرد على ذلك بأنه يصور ما ينبغى أن يكون ، على النحو المثالى الذى كان يسلكه سوفوكليس فى مسرحيـــاته ، وليس على النحو الواقعى الذى كان ينتهجه يوربيديس • أو يرد على هذا الاتهام بطريقة أخرى ، وذلك بما كان يزعمه الشاعر الناقد اكسنوفانيس من أنه لا يصـــور مايشبه الواقع أو يرقى الى درجة المثال ،وانما مايعتقد الناس بأنه كان كذلك ، كقصص الآلهة والخوارق • فما لا نصدقه الآن ، ربما كان حقيقة مصدوقة فى عصرها •

وبالنسبة لما يجرى فى القصة من أفعال وأقوال ، يجب ألا نعتبره نبيلا فى ذاته أو وضيعا ، وانما يجب أن نضع فى الاعتبار الشخص الذى أتى بهذا الفعل أو القول ، والى من توجه به ، وأيان ، وبأية وسيلة ، وما هى دوافعه ٠

وهناك مشكلات نقدية أخرى ، يمكن دراستها فى ضوء أصول اللغة الشعرية ٠ فمن الممكن أن يستغلق معنى الكلمة بسبب دلالاتها المختلفة ، أو يتشابه معنى كلمة نادرة الاستخدام مع معنى كلمة أخرى شائعة التداول ، أو نفسر مجازا شعريا تفسيرا حرفيا ، أو نشك فى صحة فقرة ما بسبب خطأ فى النطق أو سوء فى الترقيم ٠ فاذا ما كان للكلمة الواحدة أكثر من معنى ، وجب على الناقد أن يتأكد من معناها الذى استهدفه الشاعر ، قبل أن يدينه ٠

ومن الواجب ، ألا نصدر أحكاما مسبقة ، ثم نجد فى تبريرها والبرهنة عليها ، وانما علينا ـ قبل كل شىء ـ أن نمحص افتراضاتنا ٠ زد على هذا ، أن النقد يوجه الى الأمر المستحيل غير المقنع ، واللامعقول ، والضار بالخلق ، والمتناقض ، والخارج على أصول الفن ٠

« ٥ »

وفى نهاية المطاف ، يثير أرسطو سؤال المفاضلة بين الملحمة والتراجيديا مرة أخرى ، بعد أن تعرض لذلك ـ من قبل ـ فى الفصل الخامس ٠ فاذا كانت الملحمة تخاطب جمهورا أرقى لأنها أقل شعبية ، بينما تتجه التراجيديا الى قاعدة عريضة من الشعب ، فقد يدل هذا على أن الملحمة هى الأفضل ٠ ولعل السبب فى ذلك ، هو أن التراجيديا ـ كفن ايمائى يجتذب الجماهير ـ يتولى تجسيدها ممثلون يسرفون فى تنويع الحركات ، ويبالغون فى أدائها ، حتى ليوصف بعضهم فى رأى بعضهم الآخر بالقردية ٠ الا أن الرد ـ على هذا العيب فى التأدية ـ ذو شقين : أولهما ، هو أن هذا الأداء

ليس من صميم الفن الشعرى ، بل ويمكن أن تحدث المبالغة الحركية عند انشاد الملحمة أيضا • وآخرهما ، هو أنه لا يمكن استنكار كل حركة جسمية ، والا استنكر الرقص الجماعى كله ، وانما يجب استهجان الحركات الرخيصة ، والايماءات الوضيعة • وبالاضافة الى تلك الموازنة ، يمكن القول بأن التراجيديا تتضمن كل عناصر الملحمة ، بما فى ذلك استخدام بحرها الشعرى • كما أن التراجيديا تتميز على الملحمة ، بجزئى « الغناء » و « المرئيات المسرحية » ، ويمكنها أن تحدث تأثيرها فى متلقيها دونما حاجة الى تجسيم حركى على خشبة المسرح • زد على هذا ، أن التراجيديا تحقق غايتها فى حيز أقل من الامتداد ، ومن ثم يصبح تأثيرها المركز أكثر امتاعا • كما أن وحدة الفعل فيها أمتن توحدا مما هى فى الملحمة ، مع أن ملحمتى « الاليانة » و « الأوديسة » على أكمل ما يمكن أن يكون عليه الشعر البطولى •

وخلاصة هذه الموازنة ، هى أن التراجيديا أسمى من الملحمة ، لأنها تحقق هدفها على نحو أفضل منها • غير أن هذين الشكلين الشعريين الكبيرين ، يحققان نفس متعتهما الخاصة بطبيعتهما ، وذلك باحداث « التطهير » من انفعالى الخوف والشفقة •

حول الترجمات العربية

عاش كتاب « فن الشعر » لأرسطو حقبة طويلة فى عمر الحضارة الاسلامية ، لا تقل عن ثلاثة قرون • ثم انزوى فى ظل النسيان ، مع ما انزوى من عطايا هذه الحضارة العتيدة ، الى أن شاء له تيار الحضارة الغربية ـ المتغلغل فى ثقافتنا العربية المعاصرة ـ أن يعاود استنشاق أنسام الحياة عندنا مرة أخرى ، ولكن بعد الحرب العالمية الثانية ، وبعد أن مهد لذلك بعض المستشرقين المتحمسين •

فمن المعلوم ، أن الكتاب قد ترجم الى اللغة العربية فى

العصر القديم أكثر من مرة ، ومن المؤكد أن عددا غير قليل من المفكرين المسلمين ، قد تناولوه بالتلخيص والتفسير • ومع هذا ، لن ننشط هنا الى حصر الأعمال العربية القديمة التى تناولته ، لمدارستها ، وموازنتها ، وانما سنشير اليها فقط ، باعتبارها معالم تاريخية ، على حافة الموضوع الرئيسى •

لعل أقدم مصدر عربى يشير الى كتاب أرسطو الحالى ، هو كتاب « الفهرست » لابن النديم • فقد جاء فى معرض تصنيفه لأعمال أرسطو ، وأسماء مترجميها الى اللغة العربيـــة ، ما نصه :

« الكلام على « أبو طيقا » ــ معناه الشعر ــ نقله أبو بشر متى من السريانى الى العربى • ونقله يحيى بن عدى • وقيل أن فيه كلاما لثامسطيوس ، ويقال أنه منحول اليه • وللكندى مختصر فى هذا الكتاب » (١٧) •

ويستقى من هذا النص القديم ، أنه فى سنة ٩٨٧ ميلادية ــ وهى السنة التى يحتمل فيها تصنيف كتاب « الفهرست » ــ كانت توجد ترجمتان لكتاب « فن الشعر » فى اللغة العربية : أولاهما ، قام بها أبو بشر متى بن يونس القنائى (المتوفى سنة ٩٣٩ تقريبا) ، وأخراهما جاءت بعده ، وقام بها تلميذه يحيى بن عدى (الذى مات سنة ٩٧٤ م) • هذا بالاضافة الى موجز للكتاب ، وضعه الفيلسوف العربى أبو يعقوب بن اسحق الكندى المتوفى حوالى سنة ٨٧٣ م • ويدل هذا التلخيص ــ من ناحية أخرى ــ على أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، كان معروفا فى محيط الثقافة العربية لا فى القرن العـــاشر الميلادى بهاتين الترجمتين اللتين أشار اليهما ابن النديم ، وانما كان معروفا ــ قبل ذلك ــ فى بدايات النصف الثانى من القرن التاسع ، سواء عن طريق الكندى ــ كما هو مذكور ــ أو عن طريق غيره ، اذا ما افترضنا أن الكندى وضع تلخيصه عن ترجمة مجهولة قام بها شخص ما • الا أنه لم يبق من ذلك كله ، غير نسخة خطية عن ترجمة متى بن يونس محفوظة

فى مكتبة باريس (١٨) • ومن ثم ، لا يهمنا الخوض فى طرح من الافتراضات والتخمينات حول ترجمة يحيى المفقودة ، أو موجز الكندى الضائع ، وفيما اذا كان ذلك قد تم عن اليونانية مباشرة ، أو عن السريانية ، لأن الجدل فى هذا الأمر جد عقيم • وترجمة متى تلك مجهولة التاريخ • ونسختها الخطية الحالية تؤلف جزءا فى مجلد يضم أعمال أرسطو فى المنطق كما عرفها العرب ، ولكنها ــ كما لاحظ مرجليوث ــ ليست مرتبة على النحو الذى ألفوه • وهى كما جاءت فى المجلد : الخطابة ــ أنا لو طيقا الأولى ــ الشعر ــ ايساغوجى فرفوريوس ــ المقولات ــ العبارة ــ أنا لوطيقا الثانية ــ طوبيقا ــ سوفسطيقا • وفى نهاية كتاب « الخطابة » ، عبارة تفيد بأن مراجعة نسخه وتصحيحه تمت سنة ٤١٨ هـ (١٠١٦ م) • ولا يوجد فى المجلد تاريخ آخر ، وان كان من البين أن الكتب التى يضمها ، قد نسخت فى أزمنة متباعدة ، وتعددت ــ بهذا ــ أقلام ناسخيها • ولكن اذا ما أردنا تاريخا تقريبيا لترجمة متى لكتاب « فن الشعر » الى العربية ، توسلنا الى ذلك بمناظرة حول المنطق ، جرت عام ٩٣٢ ميلادية بين متى وأبى سعيد السيرافى النحوى فى مجلس الوزير الفضل بن الفرات (١٩) • وفى هذه المناظرة ، يحتد السيرافى فى اتهام متى بجهله وجهل رفاقه ، لا بأصول الشعر ومعرفة اللغة اليونانية التى يدعيها فحسب ، وانما بنحو اللغة العربية وصرفها أيضا • وقد استشف مرجليوث من تلك المناظرة ،أن ترجمة متى قد تمتقبيل هذا العام المذكور (٢٠)، الا أنه لا يمكن القطع بأى تاريخ •

والحقيقة أن قراءة هذه الترجمة الحرفية السيئة ، تدلل على أن مترجمها متى بن يونس ، لم يكن على أدنى معرفة بمضمون كتاب « فن الشعر » • كما لم يكن يحسن استخدام اللغة العربية ، وانما كان ينقل اليها ــ بلا علم صحيح ــ عن ترجمة سريانية للكتاب ، كانت هى الأخرى ترجمة حرفية سيئة لأصل يونانى مجهول لنا الآن (٢١) • واذا كان متى قد اتخذ اللغة العربية الفصحى أساسا لترجمته ، الا أن

عباراته جاءت هزيلة بنائيا ، وسقيمة نحويا ، ومحشـوة بكلمات محرفة ، وأخرى مستعجمة ، أو عامية ، أو يونانية ، أو سريانية ، أو فارسية . وكان فى بعض الأحيان ، يقابل الكلمة الأجنبية الواحدة التى تتكرر فى أكثر من موضـع ، بكلمات عربية مختلفة ، أو يسىء فهم الكلمة الأجنبيـة لجهله بمدلولها ، فيضع مثلا ـ كلمة « لايرودوطس » على أنها نوع من الشعر ، بينمـا هى اسم « هيرودت » ، أو يضع كلمة « الخير » بدلا من اسم العلم « أجاثون » . ولا شك أن المترجم السريانى ـ الذى كان ينقل عنه مترجمنا العربى ـ مسئول الى حد كبير عن هذا الضلال . كما كان متى يضع أصوات كلمات يونانية فى حروف عربية ، مع أن لهذه الكلمات مقابلا فى اللغة العربية . فهو يضع « الفواسس » بدلا من « الشعر » و « ايسطوريا » بدلا من « التاريخ » ، و « أوليطيقس » بدلا من « الصفر فى الناى » ، وفن « الغايا » بدلا من « المراثى » ، و « افروطيقى » بدلا من « شائع » .. وهكذا . أما أسلوب الترجمة نفسه ، فهو ركيك المبنى ، سىء الرصف ، مشـوش المعنى . من ذلك قوله ، الذى لا يدرك مغـزاه الأوائل ، ولا الأواخر :

« وأما القوام الثانى فقد يقول فيها بعض القوم أنها أولى . وهى مضاعفة فى قوامها بمنزلة التدوين الذى للجوهر . واذا حصلت على جهة الرواية من التضاد فقد يظن بها أنهـا للأفاضل جدا والأراذل . فأما الأولى فبسبب ضعف المعروف بثيطرا . وأما الشعراء فعندما يجعلونها للنـاظرين موضع الدعاء . وليس هذه هى اللذة من صناعة المديح ، لكنها أكثر مناسبة لصناعة الهجاء . وذلك أن هنالك فالأعداء والمبغضون هم الذين يوجدون فى الخرافة بمنزلة أورسطس وايغيسطس اللذين عندما صارا أصدقاء فى آخر الأمر قد تبديا ويقـال فيهما فى القينة أمر الميتة لا واحد من رفيقه وقرينه » (٢٢) .

والى جانب سوء الالمام بأصول اللغتين اليونانية والعربية، هناك سبب أسـاسى آخر ، أدى الى اضطراب فكر النص

الأرسطى وفساده ، وهو جهل المترجم السريانى ، وكذلك جهل المترجم العربى ، ببعض أوجه الثقـــافة اليونانية الضرورية والظروف التاريخية التى حملت أرسطو على وضع كتابه هذا • فمن الخطل ، عزل ظاهرة أدبية أجنبية ، ودراســـتها بمنأى عن وعائها الحضارى • فلا يكفى لترجمة كتاب « فن الشعر » معرفة ضليعة باللغة اليونانية ، وأخرى باللغـــة المنقول اليها ، وانما يكتمل هذا الأمر بمعرفة أخرى واجبة ، وهى الخلفية الثقافية لمادة الكتاب ، والتى تعتبر الشـجرة التى تتفتق عنها الثمرة • لأن لكل مصطلح فيه ، ولكل اسم علم ، بعدا تاريخيا عريضا ، يجب الالمام بمسافة ما فيه • فكلمات مثل : أثينـــا ، المحـــاكاة ، الملحمة ، الديثرامب ، التراجيديا ، الكوميديا ، الالياذة ، الأوديسة ، هوميروس ، اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيديس ، اريستوفان ، أوديب، أورست ، ديونيســـــوس ، الدوريون ، الحبكة ، التطهير ، الدراما ، المسرح ، المنـــاظر المسرحية ، الجوقة ، التحول ، التعقيد ، الايامبى ••• الخ ، لا يستقر سياقها فى الترجمة ، ما لم يتوافر لها بعد ما شخصى وتاريخى فى ثقافة المترجم • واذا كان من المحتمل نقل العلوم الرياضية ، أو الطبيعيـــة ـ مثلا ـ الى لغة أخرى ، دونما حاجة مفروضة الى معرفة وعائها الحضارى ، فان العلوم الانسانية يختلف أمرها فى هذا السبيل ، وخاصة النقد ومواضعاته •

ولهذا كله ، عندما يتناول الباحث ترجمة متى العـــربية ، يصاب بخيبة أمل شديدة ، بسبب فساد الترجمة ، وســـوء دلالاتها ، وضياع مغزى الأصل الأرسطى • ويعزى هذا ـ كما قلنا ـ الىقلة درايته بأصول اللغة اليونانية والعربية،وافتقاره الى أدنى معرفة بمناخ الحضارة اليونانية القديمة • الا أن شطرا من هذا السبب الأخير تستعذر اليه الثقافة العربيـــة المعاصرة ، بل والى كل الذين تعرضوا لكتاب « فن الشعر » ، سواء ممن سبقوا متى بن يونس ، أو التحقوا به ، أو جاءوا بعده : فالحضارة الاسلامية ـ وكذلك السريانية ـ لم تكن

تعرف الأدب المسرحي ، ولم تكن تهتم بطبيعته وتاريخه عند اليونانيين ، اما لغياب النصوص المسرحية عن مجرى التناول عصر ذاك ، واما لاستغلاق معانيها بالنسبة للمترجمين ، واما لعجزهم عن فهمها وهي مجردة عن سياقها التاريخي ، واما لأسباب أخرى • ولما كان الشعر العربي ـ دهر ذاك ـ ليس الا جنسا واحدا ، هو الشعر الغنائي ـ أي الانشادي ـ فقد جهل متى وأهله من السريان ـ وكذلك الشراح المهتمون بالكتاب ـ الأجناس العليا للشعر اليوناني، والشعر الدرامي، بصفة خاصة • لقد كانت الحصيلة الشعرية العربية الضخمة تصنف ـ داخل نوعيتها الغنائية الواحدة ـ طبقا للأغراض التي قيلت فيها • وهناك فرق ـ لا شك ـ بين غرض الشعر ، ونوعيته البنائية ، أو جنسه •

ولعل أقدم هذه التصنيفات محاولة شاعرنا الكبير أبو تمام في النصف الأول من القرن التاسع الميلادي • فقد قسم الأغراض الشعرية الى عشرة ، ولكن ، أمكن حذف ثلاثة فرعية منها ، والابقاء على أشهرها ، وبذا أصبحت سبعة أغراض : الحماسة ـ الهجاء ـ المديح ـ الرثاء ـ الغزل ـ الوصف ـ الأدب (الحكم) • وفي ضوء مثل هذا التصنيف التقليدي ـ الذي لم يكن يعرف الا بالأغراض ـ ترجم متى بن يونس ـ وكذلك فعل المترجمون السريانيون قبله وبعده ـ كلمة « التراجيديا » عند أرسطو بكلمة « المديح » وكلمة «كوميديا» بكلمة « الهجاء » • وبهذا التفسير الخاطىء فقد الكتاب دلالاته الفكرية الأساسية ، ودخل بالمترجم ـ والمجتهدين الذين اعتمدوا عليه في شروحهم ـ الى غابة مظلمة من المعاني المستغلقة ، والتأويلات الشائهة ، والكلمات الأعجمية ، والتعبيرات التي لا تحمل في ذاتها أي مفهوم بالمرة • ولم يكن السبب في هذا هو سوء ترجمة هذين المصطلحين الهامين فحسب ، وانما يضاف الى ذلك سوء ترجمة مصطلحات وكلمات أخرى عديدة ، واضرار شديد باللغة العربية كأسلوب للتعبير • فالملحمة عنده تدعى « الأفي » ، والمرئيات المسرحية « جمال وحسن الوجه » ، والمنائح « مجاز الصوت » ،

والمشاهدون « ثيطرا » والتراجيديا « الاطراغيقــانيا » أو « الاطراغوذيا » ، والممثلون « المراؤون المنــــافقون » ، والاستعارات « الألسن » ، وافتتاح الفصل الثالث والعشرين (تراجع ترجمته) نجده عنده هكذا : « وأما الاقتصاص والوزن المحاكى فقد ينبغى أن نخبر عنها بالخرافات وحكاية الحديث على ما فى المديحات وأن تقوم المتقينين والقينات نحو العمل الواحد متكامل بأسره ٠٠٠ الخ » وبهذا الاضطراب والتشويش الشديد ، ضاع التأثير الثورى الحقيقى ، الذى كان يمكن أن يحدثه كتاب « فن الشعر » فى الأدب العربى وفكره ، لو أنه ترجم الترجمة الصحيحة ، أو حتى الترجمة التقريبيــة غير الكاملة ، التى كان يمكن أن تفشى بعض أسراره ٠

ولقد تنبه المستشرق الانجليزى ديفيد صمويل مارجليوث D. S. Margoliouth ، الى امكانية استثمار هذه الترجمة العربية لاجراء بعض التصويبات فى النسخة اليونانية ، فقام بترجمتها الى اللغــة اللاتينيــة (١٩١١) ٠ وكذلك فعل ياروسلاوس تكاتش Tkatsch (١٩٢٧) ، بتكليف من « أكاديمية العلوم فى فينا » (٢٣) ٠ كما قام كاتب هذه المقدمة بترجمة نسخة متى العربية الى اللغــة الانجليزية كجزء من رسالة الماجستير فى جامعة انديانا الأمريكية (١٩٦٦) ٠ ولقد ثبت أن الاستفادة منها ، لتصحيح النص اليــونانى الحالى - باعتبارها مأخوذة عن نص أقدم - ليست بذات أهمية ٠

أما العمل العربى التالى الذى عرف لنا ، ويتعلق بكتاب « فن الشعر » ، فهو المقالة التى دبجهــا أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابى الذى توفى عام ٩٥٠ م ، وجعل عنوانها « رسالة فى قوانين صناعة الشعر » (٢٤) ويشير الفارابى الى أنه اعتمد فى تصنيف رســالته على أرسطو ، وعلى بعض تفسيرات الشراح القدامى وخاصة ثيمستوس ٠ ومن الملاحظ ، أن الفارابى - فى رسالته تلك - قد خرج من اطلاعاته المجهولة بخلطة غريبة على ترجمة متى، وتقسيمات أرسطو لأنواع الشعر ٠ فهو يقول - مثلا - :

« ونحن نعدد أصناف أشعار اليونانيين على ما عدده الحكيم فى أقاويله فى صناعة الشعر • ونومىء الى كل نوع منها ايماء فنقول : ان أشعار اليونانيين كانت مقصورة على هذه الأنواع التى أعدها ، وهى : طراغوذيا ، وديثرمبى ، وقوموديا ، وايامبو ، ودراماطا ، واينى ، وديقرامى ، وساطورى ،وفيوموتا، وافيقى، وريطورى، وايفيجاناساوس، واقوستقى » (٢٥) •

وفى عام ١٨٨٧ ، نشر مرجليوث ـ لأول مرة ـ كتاب « فن الشعر » الذى وضعه أبو على الحسين بن عبد الله بن سينا (٩٨٠ ـ ١٠٣٧) ، معتمدا فى تحقيقه على أربع مخطوطات مختلفة • ويعتبر كتاب ابن سينا تلخيصا لقراءاته المتنوعة فى المترجمات ، أو المعالجات العربية الخاصة بالشعر اليونانى ، ويأتى فى مقدمتها ترجمة مجهولة ـ تختلف عن ترجمة متى ـ مع تأثر واضح برسالة الفارابى • وهذا التلخيص ، لا يزال مخلوطا بالاجتهادات الشخصية ، والعبارات الغامضة ، والمعانى المضطربة ، وبذا لا يمكنه أن يؤدى أهم أفكار الكتاب الأساسية •

ولقد ورد فى كتاب « طبقات الأطبا » لابن أبى أصيبعة ، أن العالم الرياضى ، والطبيب المشهور أبو على محمد بن الخسن ابن الهيثم المتوفى عام ١٠٢١ م ، وضع بحثا عنوانه « رسالة فى صناعة الشعر ، ممتزجة من اليونانى والعربى » • الا أن هذه الرسالة ـ التى يبدو أنه تأثر فيها بعمليات الخلط التى سبقته بين أصول الشعر اليونانى كما فهمت خطأ ، وأصول الشعر العربى كما هى معروفة ـ لا تزال مفقودة حتى الآن •

وفى النهاية ، يأتى « تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » (٢٦) ، للعلامة أبى الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد (١١٢٦ ـ ١١٩٨) • وهذا التلخيص ـ كما هو بين ـ متأثر هو الآخر ـ بسوء فهم ما سبقه من أعمال عربية تعرضت لكتاب « فن الشعر » ، بل ويزيد عليها سوءا • فهو فهم مسبق

عربى مفروض فرضا على تعاليم أرسطو المخطوءة ، والمطبقة تطبيقا حرفيا فاسدا ، الا فيما ندر · من ذلك قوله :

« والنوع الثالث من المحاكاة : هى المحـــاكاة التى تقع بالتذكر ، وذلك أن يورد الشاعر شيئا يتذكر به شىء آخر ، مثل أن يرى انسان خط انسان فيتذكره ، فيحزن عليه ان كان ميتا ، أو يتشوق اليه ان كان حيا · وهذا موجود فى أشـعار

العرب كثيرا ، مثل قول متمم بن نويرة :

وقالوا : أتبكى كل قبر رأيتـــــه
لقبر ثوى بين اللوى والدكادك
فقلت لهم : ان الأسى يبعث الأسى
دعونى ! فهذا كله قبر مالك » (٢٧)

ولا شك أن مفهوم ابن رشد للتذكر فى الشـــعر الغنائى العربى ، يختلف عن مفهوم أرسطو للتعرف بالتذكر فى الشعر الدرامى اليونانى · ومع هذا الاختـــلاف الكلى بين فكرى الرجلين ، فان كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، دخل الى الثقافة الأوربية من خلال تلخيص ابن رشد · فقد ترجمه الى اللاتينية هرمانوس اليمانوس الألمانى H. Alemannus فى توليـدو عام ١٢٥٦ ، تحت عنوان : Aristotelis Poetria ، كما ترجمه مرة أخرى الى نفس اللغة فى القرن الرابع عشر مانتينـوس Mantinus ، من Tortesa فى اسبانيا (٢٨) ·
وحول هذا يقول اسبنجارن أن ابن رشد « ربما كان أول من خلط وظيفة الشعر بوظيفة المنطق ، وجعل من الشـعر جزءا - أو شكلا - من المنطق · وهذا التقسيم - على ما يبدو - قد لقى استحسانا من فلاسفة القرون الوسطى المدرسيين » (٢٩)

تلك هى رحلة كتاب « فن الشعر » فى الثقافة العربيـــة القديمة ، وقفنا وقفات سريعة عند أهم معالمها التى اكتشفت حتى الآن ، دون متابعتها بالتحليل والتأويل ، لأن ذلك لم يكن أمرا مستقصدا · أما رحلة الكتاب فى الثقافة العربية الحديثة

فقد بدأت فى أربعينات هذا القرن ، بعد أن أخذت اهتمامات المستشرقين بالآثار العربية القديمة المتعلقة بالكتاب ، تلفت اليها أنظار الباحثين والمهتمين فى الوطن العربى • ويأتى فى مقدمتهم الدكتور احسان عباس ، والدكتور عبد الرحمن بدوى الذى ترجم الكتاب الى اللغة العربية ، وقدم لترجمته بدراسة تاريخية وتحليلية مستفيضة ، ثم شفع ذلك بتحقيق لترجمة متى بن يونس ، مع تحقيقات أخرى لشروح كل من الفارابى وابن سينا ، وابن رشد • كما ترجمه الدكتور شكرى عياد ، وأرفق بترجمته تحقيقا لترجمة متى بن يونس ، ثم ذيل ذلك كله بدراسة دقيقة شاملة لا تدع زيادة لمستزيد ، عن مدى تأثير الكتاب فى البلاغة العربية •

ثم تأتى هذه الترجمة ، وهى تستهدف تحقيق غرضين ،على صورة لم يسبق اليها ، أولهما : تبسيط العبارة الأرسطية فى لغة عربية مفهومة ، دون التقيـــد الحرفى بتركيبات النص الأصلى المعقدة ، والتى قد تدفع بمترجمها الى صياغة توحى بالمعنى ، ولكن لا تحدده بوضوح • ثانيهما : الاهتمام بتفسير الأصول الدرامية التى تعرض لها أرسطو ، مع التوسع فى شرح أهم الكلمات الخاصة التى تعلقت بها •

والحقيقة ، هى أن أية اضافة صـــادقة الى هذا الصرح الخالد ، انما هى اسهام فعال فى رؤية حركة الفكر اليونانى الخلاق ، داخل تيار الثقافة العربية الجديدة •

والله ولى التوفيق ؟

القاهرة فى أغسطس ١٩٨٢

أ • دكتور ابراهيم حمادة

ماجستير ودكتوراه الفلسفة فى أدب المسرح والنقد

جامعة انديانا ـ الولايات المتحدة الأمريكية

الجزء الأول

(بعض الحقائق والأسس الأولية)



(١)
(المحاكاة وفنونها)

(تقدمة الكتاب)

وليكن حديثنا هذا عن :

(١) الشعر بوجه عام (١) ،

(٢) وعن أنواعه ،

(٣) وخصائص كل نوع ،

(٤) وكيفية بناء الحبكات ، طبقا لما ينبغى أن تكون عليه صنعة الشعر الجيد (٢) ،

(٥) وكذلك ، عن عدد أجزاء (٣) كل نوع ، وطبيعته ،

(٦) ثم عن أى موضوع آخر يمكن أن يتصل بمبحثنا هذا ٠

ولنبدأ بدا ية طبيعية ، وذلك بتناول الأمور الأولية (٤) :

(أنواع المحاكاة)

ان الشعر الملحمى (٥) ، والتراجيدى (٦) ، وكذلك الكوميدى (٧) ، وفن تأليف الديثرامبيات (٨) ، وغالبية ما يؤلف للصفر فى الناى ، واللعب على القيثارة (٩) ، كل ذلك ـ بوجه عام ـ أشكال من المحاكاة (١٠) ٠ ولكن ـ مع هذا ـ فان كل نوع يختلف عن الآخر فى ثلاثة أنحاء :

(١) اما باختلاف المادة ،
(٢) أو الموضوع ،
(٣) أو الطريقة ٠

(الاختلاف فى مواد المحاكاة)

وكما أن (١) هناك من الناس ـ سواء عن وعى بالحرفة الفنية ، أو عن طريق العادة والدربة ـ من يحاكون أشياء كثيرة ، بوساطة عمل صور لها ، باستخدام الألوان والأشكال ، (٢) فان هناك آخرين ممن يحاكون باستخدام الصوت . وهكذا الأمر ، بالنسبة لكل الفنون التى سبق ذكرها ؛ فان المحاكاة فيها تتحقق باستخدام مواد : الوزن ، واللغة ، والايقاع . ويتم ذلك اما باستخدام كل مادة منها على حدة ، أو بوساطة المزج بينها :

(أ) فالايقاع والوزن ـ مثلا ـ يستعملان وحدهما فى الصفر فى الناى ، أو الضرب على القيثارة ؛ وكذلك الأمر فى أى فن من الفنون الأخرى المشابهة ، مثل الصفر فى شبابة الراعى .

(ب) أما فنون الراقصين ، فتستخدم فى محاكاتها الوزن وحده دون الايقاع . كما أن الراقصين ـ أيضا ـ يصورون ـ عن طريق الحركة الموزونة ـ شخصيات ، وانفعالات ، وأفعالا (١١) .

(جـ) وهناك فن آخر يحاكى عن طريق استخدام اللغة وحدها ـ سواء كانت تلك اللغة نثرا ، أو شعرا فاذا كانت شعرا ، فانها قد تستخدم جملة من الأعاريض المتنوعة ، أو نوعا واحدا منها . ولكن هذا الفن اللغوى لا يزال بلا اسم حتى يومنا هذا (١٢) . فليس هناك مصطلح عام يمكن أن يطلق سواء على ميميات (١٣) كل من سوفرون (١٤) واكسينارخوس (١٥) ؛ أو على محاورات سقراط (١٦) ، أو حتى على المحاكيات الشعرية التى تستخدم العروض الثلاثى

(الايامبى) ، أو الاليجى ، أو غيرهمـــا من الأعاريض المشابهة ٠

(الفرق بين الشاعر والناظم)

الا أن النـــاس ـ فى الحقيقة ـ يضيفون كلمة « صانع » ـ أو « شاعر » ـ الى اسم العروض الذى يصوغ فيه الشاعر شعره : ومن ثم يسمون البعض « شعراء اليجيين » ، والبعض الآخر « شعراء ملاحم » ٠ كما لو أن المحـــاكاة هى التى لا تصنع الشاعر ، وانما استخدام الوزن الشعرى هو الذى يسمح لهم بالاسم ، دون تمييز بين من يحاكى ومن لا يحاكى ؛ حتى لقد جرت العادة على أنه اذا ما وضعت مقالة منظومة فى الطب ، أو العلوم الطبيعية ، أن يسمى ناظمها شاعرا ٠ مع أنه لا يوجد وجه شـــبه مشترك بين هوميروس (١٧) وأمبدوكليس (١٨) ، غير استعمال الوزن العروضى ٠ ومن ثم ، يكون من الأصوب أن نسمى أولهما « شاعرا » ، أما الآخر فيصـــدق عليه اسم « العـــالم الطبيعى » ، أكثر من اسم « الشاعر » ٠ وقياسا على تلك القاعدة ، ينبغى أن يطلق لقب « الشاعر » على من ينشىء عملا من أعمال المحاكاة باستخدام خليط من كل الأعاريض ، مثلمـــا فعـل خارتمون (١٩) فى منظومته « كنتورس » (٢٠) وهى قصيدة ربسودية (٢١) ، استعمل فى صياغتها كل أنواع الأعاريض ٠

وهكذا ، ينبغى أن توضع الحدود الفاصلة بين هذه الأمور على النحو الذى بيناه (٢٢) ٠

(د) وهنـــاك بعض الفنون التى تستخدم كل ما ذكرناه آنفا ، ونعنى به : الوزن ، والايقاع ، والعروض ومن بين ذلك : الشعر الديثرامبى ، والنومى (٢٣) ، وكذلك التراجيديا ، والكوميديا ٠ بيد أن الاختلاف بين تلك الفنون يتمثل فى أن الفنين الأولين يستخدمان كل تلك الوسائل الثلاثة فى نفس

الوقت ، بينما الفنان الأخيران لا يستخدمانها الا فى أجزاء مختلفة فقط ٠

هذه ـ اذن ـ الفروق بين الفنون ـ التى ذكرناها ـ على أساس استخدام المادة فى محاكاتها (٢٤) ٠

هوامش الفصل الأول

(١) العنوان الأصلى للكتاب الذى بين أيدينا هو : (DE POETICA)

وربما كانت أقرب ترجمة حرفية له : هى : « فيما يتعلق بما هو انتاجى » أو « ما يختص بعلم الانتاج » ٠

فالعلوم ـ بالنسبة لأرسطو ـ كانت تنقسم الى ثلاثة أنواع : علوم نظرية ، وعلوم عملية ، وعلوم انتاجية ٠ والهدف المباشر لكل هذه العلوم هو « أن نعرف » ، ولكنها تختلف فيما بينها ـ بعد ذلك ـ فى الأهداف البعيدة ، أو الخاصة ٠

١ ـ فالعلوم النظرية ـ كالرياضة البحتة ، والطبيعة ، وما وراء الطبيعة ـ تهدف الى مجرد المعرفة ، أى المعرفة لذاتها والتى يحتمل أن تصل الى المطلق ٠ وهى لا تهتم بأى نشاط فى العالم يتعلق بالمنافع المادية ، سواء كان فعلا انسانيا يتعرض لسلوك اخلاقى ، أو نشاط انتاجى لعمل بشرى ٠

٢ ـ والعلوم العملية ـ كالسياسة والأخلاق ـ تهدف ـ كالعلوم الانتاجية ـ الى تطبيق المعرفة لتصحيح غاية محددة ٠ واذا كانت العلوم النظرية ، تعالج أمورا مستقلة عن ارادة الانسان واختياره ، مستهدفة حقيقة النوع العالى ، فان العلوم العملية ـ وكذلك العلوم الانتاجية ـ تتناول مسائل يداخلها العامل البشرى ٠ وعلى هذا لا تستطيع الا أن تقدمقواعـــد عامة ، تحقق الخير ـ فى أغلـــب الأحيان ـ الا أنها تفتقر الى الحقائق النهائية التى تميز العلوم النظرية ٠ غير أن الاختلاف بين العلوم العملية ، والعلوم الانتاجية ، هو أن العلوم العملية تهدف الى المعرفة بقصد استخدام أشياء مادية ، وتحقيق سلوك مؤثر ؛ بينما العلوم الانتاجية ، تهدف الى المعرفة بقصد صنع أشياء جميلة ، أو أشياء نافعة ٠ وعلى هذا ، فان العلوم العملية تختص « بما يمكن أن يكون غير ذاته » ٠ وهدفها ـ آخر الأمر ـ هو الفعل ، بعكس العلوم النظرية التى تدرس « ما لا يمكن أن يكون غير ذاته ، ولا يهدف الا الى الحقيقة » ٠

٣ ـ أما العلوم الانتاجية ـ كالشعر ، والخطابة ـ فهى ـ كما يدل عليها اسمها ـ تعنى بصنع الأشياء ، بما فى ذلك بناء البيوت والحصون ، وصناعة الملابس والزجاج ، بل كان ما يمكن أن ينتجه الانسان كوضع القصائد والخطب ٠ وعلى هذا ، فكتاب « البوطيقا » يمثل ـ ككتاب « الخطابة » ـ العلوم الانتاجية فى نظـــــام الفلسفة الأرسطية ٠ فهو لا يهتم أساسا بمعرفة الفن لمجرد معرفته لذاته ، ولا أن يهدف الى تقديم حقائق عالية عن الأشياء ـ كالعلوم النظرية ـ تكون ثابتة ، وليست عرضـــة للتغيير ، وانما يهدف الى مجرد المساعدة فى صنع شاعر جيد ، عن طريق صياغة قواعد لنوع شعرى معين ، أى قواعد لا يمكن أن تدعى لنفسها صفة الجزم النهائى كالحقائق الرياضية ٠ وهذه الحقيقة ، يجب أن توضع فى الذهن ، عند محاولة فهم مادة هذا الكتاب ، وكتاب أرسطو الآخر « الخطابة » ٠

(٢) لا شك أن أرسطو كان يحتفظ فى ذهنه بشكل التراجيديا وأصولها عندما

ذكر ذلك ، لان هناك شعرا بلا حبكة . ولكنه - مع هذا - قد تعرض لبعض **الاحكام** التى يمكن تطبيقها على بعض أجناس الشعر ؛ وعلى التراجيديا بصفة خاصة .

(٣) ناقش أرسطو الأجزاء الكيفية فى التراجيديا فى الفصل السادس ؛ أما الأجزاء الكمية ، فقد عرض لها فى الفصل الثانى عشر (انظر شروح الفصلين لتتبين الفرق).

(٤) المنهج استدلالى ، كما هو واضح . يبدأ بالحديث عن الكليات ، ثم يتطرق الى الجزئيات . ومن هنا يتكلم أرسطو عن الشعر عامة ، ثم يفضى به الأمر الى التخصيص .

(٥) تدل الكلمة اليونانية epos على : حديث ، أغنية ، قصة ... الخ .
والملحمة - قديما - عبارة عن منظومة ، قصصية ، طويلة ، تعالج بطولات قومية ، وتتضمن أحداثا يمتزج فيها الخيال بالحقيقة .
وتتميز شخصيات الملحمة بقوتها الفائقة سواء من الناحية الفزيائية ، أو المعنوية، الى الحد الذى يجعل منهم أبطالا اعجازيين قادرين على منازلة الآلهة نفسها .
وتنعكس فى الملحمة حضارة أمتها فى فترة تاريخية قديمة ، بما فى ذلك حروبها ، وتقاليدها ، وأخلاقياتها ، ومشاكلها ، ومعتقداتها الخاصة بالقوى الطبيعية ، وغير الطبيعية ، والمعجزات والخوارق التى لم يألفها المنطق .
ومساحة الملحمة بهذا عريضة ، معقدة ، ذات مناخ تراجيدى . كما تتميز بأسلوب شعرى فخم ، وخيال خصب ، وقدرة على خلق عالم آخر متكامل .
(راجع الفصل الثالث والعشرين ، والرابع والعشرين ، والسادس والعشرين) .

(٦) تتركب كلمة تراجيديا tragôdia من لفظتين : tragos بمعنى « جدى - أو - ماعز » ، ومن oidé بمعنى « نشيد - أو - أغنية » .
أما عن خصائص التراجيديا ، فانها - بلا شك - الموضوع الرئيسى لهذا البحث الأرسطى .

(٧) تتركب كلمة كوميديا komoidia من komos بمعنى الحفل والصخب ، ومن aeiden بمعنى يغنى ، أو ينشد . (أنظر هوامش الفصل الخامس فيما يتعلق بالكوميديا) .

(٨) الديثرامب dithyrambos عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة ، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا ، مقنعين فى جلود الماعز ، حول مذبح الاله ديونيسوس ، رب الكرم والخمر ، والخصب بوجه عام .

(٩) استعمل أرسطو مسميات كثيرة لأنواع مختلفة من الشعر اليونانى قديمه وحديثه ، مثل : الديثرامبوس ، الملحمة ، التراجيديا ، الكوميديا ، النوموس .. الخ. ولقد اعتقد كثير من الشراح المحدثين أن أرسطو لم يتعرض للشعر الغنائى لأنه أدخل فى الموسيقى ، الا أن هذا الزعم ليس هو التفسير النهائى فى هذا السبيل .

(١٠) المحاكاة mimêsis مصطلح نقدى ، استعمله أفلاطون قبل أرسطو - ولربما كان معروفا وقتذاك - للتفريق بين « الفنون الجميلة » و « الفنون التطبيقية ». والمصطلح فى دلالته القديمة يتضمن معنى « العرض » ، أو « اعادة العرض » ، أو « الخلق من جديد » ؛ وعلى هذا يمكن ترجمته بـ « المحاكاة » أسوة باللغات الأوربية الرئيسية .

وترجع نظرية المحاكاة عند أفلاطون (٤٢٧ ؟ - ٣٤٧ ؟ ق.م.) الى نظريته المعروفة بـ « نظرية المثل » . فالاله قد خلق المثال الاول لكل شىء فى الحياة . وهذا المثال كامل ومتكامل ، ولكننا لا نستطيع أن نلمسه فى عالم الواقع . وعلى هذا فالواقع الذى نعيشه خال من المثل الأعلى ، وانما كل ما فيه ما هو الا تقليد ومحاكاة لما هو كامن فى عالم المثل .

ولكى يوضح أفلاطون نظريته يضرب أمثلة على ذلك فى الكتاب العاشر من « الجمهورية » ، منها : أن الاله خلق المثال الأول لسرير كامل الصفات ، وهو بهذا يعتبر الفكرة الأولى للسريرة ، ثم يأتى النجار ويصنع سريرا ، هذا السرير المصنوع الواقعى ما هو الا تقليد أو محاكاة لسرير الاله المثالى . ثم يأتى المصور ويرسم السرير الذى صنعه النجار ، دوو أن يفهم مم يتركب ، أو كيف يتركب . وبهذا التقليد أو المحاكاة يكون عمله بعيدا عن الحقيقة بدرجتين .

والشاعر كالمصور ، يحاكى ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها . وشعره بهذا تقليد ، وبعيد عن الحقيقة بدرجتين . وهذا يبرهن على أن الشاعر أقل منزلة من الفيلسوف الذى يتصل بالحقيقة وعالم المثل ، بينما الشاعر لا يتصل الا بظواهر الأشياء الخادعة للحواس . وعلى هذا يجب طرد الشعراء من الجمهورية الفاضلة ، الا من كان منهم يمجد الآلهة ، ويعدد مفاخر الأبطال ، ويشيد بأعاظم الرجال .

أما أرسطو ، فانه يعيد جوهر معنى المحاكاة الأفلاطونى ، ولكن على درجة مختلفة. فهو يثريه بملاحظاته الدقيقة ، ودراسته لمئات الأعمال الفنية فى المجال الأدبى ، والمجال التشكيلى . فكل أنواع الشعر التى عددها - بالاضافة الى الموسيقى ، والرقص ، والفنون التشكيلية - أشكال للمحاكاة . والمحاكاة هنا ليست لعالم المثل - الذى لا وجود له - وانما للطبيعة مباشرة . ومن ثم فالمحاكاة عند أرسطو بعيدة عن الحقيقة بدرجة واحدة . وهنا يمكننا القول بأن المواقف ، والأفعال ، والشخصيات ، والانفعالات ينبغى أن تكون مشابهة للحياة وليست صورة فوتوغرافية منها . فوظيفة الشاعر - أو الفنان بوجه عام - هى الا يحاكى أحداثا تاريخية معينة ، أو شخصيات بنفسها ، ولكن

أن يحاكى اوجه الحياة فى عالميتها الشاملة من حيث الشكل ، والجوهر ، والمثال كما تنعكس على صفحة روحه عن طريق ملاحظتها ومدارستها . فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية ، ومن ثم ، فهو ليس نسخا مباشرا للحياة ، وانما تمثل لها . وسنجد أرسطو - فيما بعد - يبرر احتمالية اتهام الشاعر بأن محاكياته غير حقيقية ، وذلك فى اجابته التى تبين بأن الشاعر يحاكى الأشياء كما هى ، أو كما كانت ، أو كما ينبغى أن تكون ، أو كما اعتقد الناس بأنها كانت كذلك ؛ أى أن هذا الشاعر المتهم بالبعد عن الحقيقة المعروفة للناس ، يمكن أن يدافع عن موقفه بأنه يعرض الأشياء الحاضرة ، والماضية ، والمثالية ، أو ما يعتقده الناس فيها .

وفى هذا - كما هو واضح - نفى للحرفية ، ونسخ العالم الواقعى . أى أن الفنان المحاكى يستوحى الواقع ، كما يبدو من خلال حواسه ، أو يحاكى النموذج الذى يتمثل فى عقله .

(راجع هامش ٨ بالفصل الخامس والعشرين) .

(١١) يرى أرسطو أن الفنون المختلفة - كالشعر والموسيقى مثلا - تختلف عن بعضها من حيث المادة المستخدمة ، والموضوع الذى يحاكى ، ثم الطريقة المختارة لعملية المحاكاة .

ولقد تناول أرسطو المادة أولا لأنها هى التى تحدد نوع الفن . فمن الممكن أن يتناول فنانون مختلفون نفس الموضوع ، ولكنهم يختلفون أساسا من حيث المادة الموظفة (وهى الوسيلة) . ولهذه المادة نوعان :

أولهما مرئى ، ويتمثل فى اللون ، كما فى التصوير ، أو فى الشكل كما فى النحت والعمارة . وثانيهما سمعى ، وله ثلاثة أبعاد : الوزن ، والايقاع ، واللغة . وهى تجتمع أو تتفرق لتكون مادة على النحو التالى :

فمادة الشعر ، هى : اللغة ، والوزن ، والايقاع .

ومادة الرقص ، هى : الوزن وحده .

ومادة العزف على الآلات الموسيقية ، هى الوزن ، والايقاع .

ومادة الشعر الملحمى والرثائى ، هى : اللغة والوزن .

ومادة الشعر الغنائى ، هى : اللغة والوزن والايقاع .

ومادة الشعر التراجيدى والكوميدى ، هى : اللغة ، والوزن ، والايقاع الموسيقى، وذلك كالشعر الغنائى . ففى حوار الممثلين تستخدم اللغة والوزن فقط ، أما فى الأناشيد الجماعية فستخدم اللغة والوزن والايقاع الموسيقى .

ومادة النثر ، هى : اللغة فقط .

ويمكننا أن نخلص من هذا - فى بساطة - الى أن المادة أو الوسيلة الفنية تتمثل فى « كلمات » الشاعر ، و « ألوان » المصور ، و « صوتيات » الموسيقى .

وسيناقش أرسطو « الموضوع » فى الفصل الثانى ، و « الطريقة » فى الفصل الثالث .

(١٢) لم يكن فى اللغة اليونانية وقتذاك ما يقابل مصطلح « الأدب » بالمعنى الذى يدلل عليه الآن ·

(١٣) المشاهد المجونية - أو mimos - ضرب من الأداء التمثيلى كان يحاكى صورا من الحياة العامة فى شكل هزلى دون أن يستعمل العروض الشعرى ·

(١٤) سوفرون Sophron كاتب من سيراكوزة (٤٧٠ - ٤٠٠ ؟ ق·م·) كتب مشاهد مجونية ، لم يبق منها غير ١٧٠ شذرة ، ذكر معظمها النحويون للاستشهاد بها على اللهجة الدورية · ولقد كتب مشاهده تلك فى نوع من النثر الموزون ، وكانت موضوعاتها مستمرة من أحداث الحياة اليومية ·

وقد قيل بأنه أول من أعطى المشاهد المجونية شكلا أدبيا ·

(١٥) اكسينارخوس Xenarchus هو ابن سوفرون · كتب مشاهد مجونية هو الاخر · وعاش فى أواخر القرن الخامس قبل الميلاد ·

(١٦) سقراط Socrates (٤٦٩ - ٣٩٩ ؟ ق·م·) فيلسوف أثينى مثالى · لم يترك آثارا قلمية ، ولكنه · عاش بآرائه فى محاورات أفلاطون ، مع أن الدارسين قد ألفوا نسبة هذه الآراء الى أفلاطون نفسه · وقد برع فى الجدل ، والمناقشة ، والمحاورة ، عن طريق السؤال والجواب · ومن المعروف أنه اتهم بانكار الآلهة اليونانية المعروفة ، والتبشير بآلهة أخرى ، وبأنه يفسد عقول الشباب الذين كانوا قد التفوا حوله ، وافتتنوا بمواهبه الفكرية والأخلاقية العالية · فحكم عليه بالموت ، ومات بعد أن تجرع كأس السم ·

(١٧) من المتفق عليه أن الأدب الأوربى يبـــــدأ بهوميروس Homéros (القرن التاسع ، أو الثامن ق·م·) ؛ لأنه لم يبق من الآداب التى كتبت قبله شىء ؛ مع أنه كانت توجد كثرة من الأعمال الأدبية ، وخاصة الاشعار الملحمية ، التى كان يتوارثها المنشدون شفاهة ·

وكان معظم اليونانيين القدامى ، يؤمنون بأن هوميروس هو مؤلف ملحمتى « الالياذة » و « الأوديسة » ، دونما اعتماد على حقائق مؤكدة تتعلق بتاريخ ومكان ميلاده ، أو بتفصيلات حياته · ومن ثم ثار الشك حول شخصيته ، حتى لقد اعتقد البعض أن هاتين الملحمتين اللتين تنسبان اليه ، عبارة عن تجميعات لقصص شعرية منتقاة من مصادر مختلفة ، أو كانتا فى الأصل مقطوعات روائية انشادية ، تعرضت للتطويل ، والتحوير ، والاشباع ·

والذين ينكرون وجوده يزعمون بأن كلمة هوميروس - وتعنى الأعمى - ليست الا لقبا كان يعرف به منشد ضرير ؛ وقد أبقى التاريخ على اللقب ، وأضاع الاسم

الحقيقى . بل يذهب غلاة المتشككين أبعد من ذلك ، حين ينكرون وجود شخص كان يتسمى ، أو يتلقب بذلك ، وانما هو شخصية وهمية نسبت اليها الملحمتان ، وأصبحت تسيطر على الباحثين ومؤرخى الأدب .

وهناك من تأرجحوا بين الانكار والوجود ، وخاصة النقاد اليونانيين فى العصر السكندرى . فقد زعموا أن هوميروس كتب « الالياذة » فقط ، أما « الأوديسة » فهى من تأليف شاعر آخر . ثم تتابعت نظريات المتشككين منذ القرن السادس عشر الميلادى، عندما أعلن البحاثة الايطالى يوليوس اسكاليجر أن الالياذة ليست من وضع شاعر واحد . ثم تبعه على ذلك الدرب بعض مفكرى القرنين التاليين على رأسهم أوبيناك وفولتير .

وفى سنة ١٧٩٥ ، أذكى قضية التشكك الهوميرية على مستوى موضوعى دقيق البحاثة الألمانى ف.أ. فولف ، الذى نشر نتيجة آرائه فى مؤلفه « مقدمة الى هومير "Prolegomena ad Homerum".

وقد لاحظ فولف ـ وأتباعه من بعده ـ أن هوميروس لم ينظم غير عدد محدود من أناشيد « الالياذة » ، أما أناشيدها الباقية ، فقد نظمها شعراء آخرون . ولقد دعم رأيه هذا ببعض الأسانيد التى تقول بأن الكتابة باللغة اليونانية لم تكن قد استقرت معرفتها الكاملة . ومن ثم يستحيل على أية عبقرية بشرية أن تنتج ـ شفاهة عملا ضخما كالالياذة .

كما اكتشف فى الملحمتين بعض التناقضات فى القصص ، والاختلافات فى العادات والأسلوب والعقيدة واللغة . ومن كل ذلك ، تبلور الرأى الذى يقول بأن « الالياذة » و « الأوديسة » كانتا فى الأصل أناشيد مستقلة نظمها شعراء كثيرون ، ثم جاء شاعر واحد فجمعها ونسق بينها .

ولقد لقيت هذه النظرية كثيرا من القبول والتأيد ، الا أنها سرعان ما قوبلت بمعارضة شديدة فى منتصف القرن التاسع عشر . فقد رأى بعض البحاث الفرنسيين ـ من أمثال هافت E. Havette ، وجيرار J. Girard ـ أن « الالياذة » من عمل ذهن فذ واحد ، استطاع أن يستخدم أسلوبا ولغة ، وأوزانا ، وموادا تقليدية قديمة .

وقد أيدت هذا الرأى الحفريات الحديثة ، والدراسات اللغوية ، والنقد الأدبى ، والأدلة التاريخية . أما التناقضات ، والاختلافات ، فهى من تعديلات ومقحمات شعراء متأخرين جاءوا بعد هوميروس .

« كل شىء يتفق مع النظرية التى تقول بأن هوميروس واحد : الحضارة ، اللغة ، الآلهة ، التخطيطات العامة ، آثار العبقرية . وكل ذلك مدعم بآراء أحسن الشعراء المحايدين ، وبأحكام أعظم نقاد خمس وعشرين قرنا . والدليل على وحدة « الالياذة » و « الأوديسة » واضح وقوى ، ويجبرنا على التسليم بهوميروس واحد ، حتى ولو اعتقدت اليونان القديمة فى أكثر من هوميروس » .

J.A. Scott. **The Unity of Homer.** (Berkeley, 1921), p. 269.

(١٨) امبدوكليس Empedocles (٤٩٣؟ – ٤٣٣؟ ق.م.) . كان فيلسوفا، وعالما ، وشاعرا ، وخطيبا ، ورجل دولة ودين ، ومطببا ... الخ .

ولقد أكسبته مواهبه المتعددة تلك شهرة أسطورية . ترك منظومتين سداسيتى الوزن تبلغان خمسة الاف سطر من الشـــعر ، كما ترك بحثا « عن الطبيعـــة » ، و « تطهرات » . ولم يبق من البحث الأول غير مئة وخمسين سطرا من الشعر ، ومن الاخر مائة فقط .

(١٩) خيريموس Chaeremon شاعر تراجيدى عاش فى منتصف القرن الرابع ق.م. تقريبا . وفى رسالته « الخطابة » ، اتهم أرسطو مسرحيات خيريمور بأنها تحوى استعارات مصطنعة . كأنها تقليد مفضوح لأسلوب اسخيلوس ، الا أنه لم يعدم استعمال استعارات أخرى معبرة . ولقد وصفت مسرحياته ، بأنها أصلح للقراءة منها للعرض المسرحى .

(٢٠) كنتورس Kentauros قبيلة متوحشة ، يزعمون أنها كانت تسكن غابات وجبال اليس وأركاديا ، وتساليا . وتصور – خرافيا – على أن لأفرادها رأس البشر وجسم الحصان .

وأفراد الكنتورس فى نظر اليونانيين القدامى ، يمثلون الحياة الوحشـــية ، والرغبة الحيوانية ، والهمجية ، والسكر ، والعربدة .

(٢١) ربسودية rhapsoidia . الشاعر الربسودى rhapsodos هو منشد الشعر الملحمى ؛ وكان يتنقل فى اليونان القديمة من قرية الى أخرى . وكانت مهمته الأساسية ، تتمثل فى اختياره مقطوعات شعرية معاصرة من شعر غيره – أو من شعره هو – ثم يؤلف بينها مع اجراء التعديلات التى يراها . ولم تسلم أعمال هوميروس من التعرض لاضافات الربسوديين .

(راجع ما كتب عن هوميروس فى هوامش نفس الفصل) .

(٢٢) يعتقد أرسطو ، أن التمييز بين أنواع الشعر ، ينبغى الا يتم عن طريق

النظر فى نوعية العروض المستعملة ، ولكن فى طبيعة المحاكاة نفسها من حيث : المادة، والموضوع ، والطريقة ٠٠

فالمحاكاة - لا مجرد استخدام العروض - هى التى تعطى الناظم الصفة الحقيقية التى تميزه كشاعر ٠ فالشخص الذى ينظم موضوعا علميا فى قصيدة ، لا ينبغى تسميته بالشاعر ، لأنه لا يحاكى ، وانما يقرر حقائق ٠

(٢٣) النـــومى nomos - أو الأغنية النومية - ضرب من الشعر القديم المرتبط بالديثرامب (أنظر) ٠ وكان يؤدى أداء فرديا بمصاحبة انغام القيثارة أو الناى ، تمجيدا لبعض الآلهة ، ولأبوللو بصفة خاصة ٠

(٢٤) الدراما - كغيرها من أعضاء مجموعة الفنون الجميلة - شىء مصنوع ، أى شىء لا يتواجد بذاته فى عالم الطبيعة كما تتواجد الزهور ، والأشجار ، والانهار، والسحب ٠٠٠ الخ ٠ وانما هى نتاج معمول ، قام بصناعته صانع ٠

ولقد افترض أرسطو وجود أربعة مسببات - أو علل - تتضافر فى تكوين أى نتاج مصنوع على النحو التالى :

١ - علة مادية : وهى المادة الخام التى يستخدمها الفنان فى تحسين عمله ٠ وتتمثل عند الشاعر المسرحى فى الكلمات ، والوزن ، والايقاع ٠

٢ - علة صورية : وهى الهيئة ، أو الشكل الذى يعيش فى ذهن الفنان عن العملية الفنية ٠ وتتمثل مسرحيا ، فى عملية ترتيب الاجزاء والتنسيق بينها ، وفى الفكرة المتغلغلة فى الأثر الفنى ٠

٣ - علة فاعلة : هى القوة المحركة أو المسببة لوجود العمل الفنى : وتتمثل هنا فى الكاتب المسرحى نفسه ، وكيفية خلقه للنص الدرامى ٠

٤ - العلة الغائية : وهى النهاية المستهدفة من عملية تشكيل الفنان لمادته ٠ فكل كاتب مسرحى - مهما كان عمله مجردا ، أو ملموسا - فى حاجة الى ادراك لطبيعة عمله الاساسية ، والتعرف على من يتجه اليه به ، وأى رد فعل يستهدف احداثه ٠

(٢)

(اختلاف الفن باختلاف الموضوع المحاكى)

(الموضوع فى الدراما)

ولما كان الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناسا يفعلون(١)، وهؤلاء الأناس يكونون بالضرورة اما أفاضل،أو أردياء (لأن اختلاف الأشخاص ، يكاد ينحصر فى هذا التمييز وحده ؛ وأن الناس يختلفون فى شخصياتهم تبعا للفضيلة ، أو الرداءة) فان الذين يقومون بالمحاكاة يعرضون : اما أناسا أسمى مما نعهدهم ، أو أسوأ ، أو كما هم فى المستوى العام ٠ وهكذا الحال بالنسبة للتصوير : فالمصور بوليجنوطس (٢) كان يصور الناس أحسن مما هم عليه فى المتوسط العام ، وكان باوزون (٣) يصورهم أسوأ مما هم عليه ، بينما كان ديونيسيوس (٤) يصورهم كما هم عليه فى المستوى العام ٠

من هذا يتضح ، أن لكل نوع من أنواع المحاكيات ـ أى الفنون ـ التى سبق ذكرها ، نفس هذه الفروق وأن تلك المحاكيات تختلف فيما بينها ـ بنفس الطريقة ـ باختلاف الموضوعات ٠

ومثل هذه الفروق ، قد يوجد حتى فى الرقص ، وموسيقى الصفر فى الناى ، واللعب على القيثارة ؛ كما توجد فى اللغة ـ أى فى الكلام ـ سواء كانت نثرا ، أو شعرا غير مصحوب بالموسيقى ٠ فهوميروس ـ على سبيل المثال ـ يصور أشخاصه أسمى مما هم عليه فى المستوى العام ، بينما يصورهم كليوفون (٥) كما هم فى هذا المستوى ؛ أما

هيجمون (٦) الثاسى - الذى كان أول من ألف المسائخ « البـاروديات » (٧) - ونيقوخاريس (٨) الـذى كتب « الديلياد » (٩) ، فان كليهما يصور أشخاصه أسوأ مما هم عليه فى المستوى العـادى · كما قد يقع نفس الشىء ، فى المنظومات الديثراتبية والنومية (١٠) ، فيمكن محاكاة (··· ··· ··· ···) (١١) أو على نحـو ما فعـل كـل من تيموثيوس (١٢) ،وفيلوكسينوس (١٣) فى «الكيكلوبس»(١٤) وبهذا الفرق - أيضا - تختلف التراجيديا عن الكوميديا · فالكوميديا (١٥) تصور أناسا أسوأ مما نعهدهم عليه ، بينما تصور التراجيديا أناسا أحسـن مما نعهـدهم عليه فى الواقع (١٦) ·

هوامش الفصل الثانى

(١) يتناول موضوع المحاكاة فى الدراما « الانسان » وهو فى حالة فعل · وكما أن للفعل طبيعته ، فان للقائم به ، خصائصه الجسمية ، والانفعالية ·

و « الانسان وهو فى حالة فعل » كموضوع للمحاكاة الدرامية ـ اما أن يكون فى صفاته ومميزاته أعلى مما عليه المعدل العام من أفراد الجنس البشرى ، فيكون فى منطقة المثال ، ويصبح موضوعا للتراجيديا ؛ واما يكون فى صفاته ومميزاته على نفس مستوى المعدل العام ، فيكون المانطقة الواقعية ، واما يكون دون المستوى العام ويصبح موضوعا للكوميديا ·

(٢) كان بوليجنوطس Polygnotus مصـــــورا عظيما من ثاسوس Thasos ؛ ثم أصبح مواطنا أثينيا · ولقد أنجز أشهر أعماله التصويرية بين سنتى ٤٧٥ ـ ٤٤٧ ؟ ق·م· وكان يميل فى اتجاهه نحو تصوير الرجال العظماء الذين هم فوق مستوى المعدل العام ، اما وهم يصممون على فعل أمر ما ، واما وهم فى وضع انعكست عليهم ردود فعل الأحداث الجسام ·

(٣) باوزون Pauson مصور يونانى كان معروفا فى القرن الرابع ق·م· وقد ذكر بللينى Pliny أنه أول من رسم على أفاريز السقوف · كما كان يميل الى عمل رسومات صغيرة للصبيان والزهور ·

(٤) كان ديونيسوس Dionysius مصورا شهيرا ، وكان معاصرا للفنان بوليجنوطس (انظر) ·

(٥) كليوفون Cleophon شاعرا أثينى ، نظم بعض التراجيديات ، ولكن لم يبق منها غير عناوين ·

(٦) هيجمون Hegemon من ثاسوس Thasos · قيل بأنه كان من شعراء الكوميديا القديمة · وقد نجح فى تطوير المسائخ (الباروديات) ، حتى أمكنه أن يجعل منها جنسا مستقلا له مبارياته الخاصة ·

(٧) البارودية اليونانية (Paroidia ـ بمعنى « نشيد مضاد ») عبارة عن عمل أدبى ، يحاول به مؤلفه أن يقلد عملا أدبيا آخر ، ولكن فى صيغة مضادة بقصد التهكم واثارة الضحك ، عن طريق استخدام وسائل مختلفة ، منها المغالاة فى التصوير الى درجة السخرية · ولقد يتناول التقليد المتهكم عملا كوميديا أو تراجيديا ، أو أى جزء منهما ، مثل : منظر تعرف ، أو خطبة رسول ، أو مشهدا سياسيا ، أو أسلوبا لغويا خاصا ··· الخ ·

(٨) نيقوخاريس Nichochares شاعر أثينى ، كان والده شاعرا كوميديا · ويعتبر نيقوخاريس أحد كتاب الكوميديا فى القرن الرابع ق·م· وقيل بأنه كتب باروديات تتهكم من الأساطير ·

(٩) معنى كلمة الديلياد deiliad الحرفى هو ، « ملحمة الجبناء » · ومن الواضح أنها كانت معارضة متهكمة من « الالياذة » التى تعتبر « ملحمة الأبطال »·

(١٠) انظر معنى كلمتى « الديثرامبية ـ و ـ النومية » فى شروح الفصل الأول ·

(١١) النص متآكل فى هذا الموضع ، وعلى هذا ضاع سطر على الأقل · ولقد حاول بعض علماء اليونانيات المحدثين الحدس بمضمونه · ومن المظنون أن كلا من ثيموثيوس ، وفيلوكسنيوس تناول موضوع الكيكلوبس · أولهما عالجه فى شكل نومى ، ومن ثم صورت شخصياته خيرا مما هى عليه فى الحياة ، بينما تناوله الاخر فى صيغة ديثرامبية ، ومن ثم جاءت شخصياته أسوأ مما هى عليه فى الواقع ·

(١٢) تيموثيوس Timotheus (٤٥٠ ـ ٣٦٠ ق · م · ؟) شاعر ديثرامبى من ميلتوس Miletus · بعد أن قدم محاولات فاشلة فى أثينا ، نجح ـ أخيرا ـ فى تقديم « الفرس » ، وهى نومية غنائية كتب يوربيديس مدخلها ·

(١٣) فيلوكسينوس Philoxenus (٥ / ٤٣٦ ـ ٣٨٠ / ٣٧٩ ق·م·) شاعر ديثرمبى · أشهر أعماله « الكيكلوبس » ·

(١٤) كانت كلمة كيكلوبس Kyklops ـ وتعنى حرفيا « صاحب العين المستديرة · وللشاعر المسرحى يوربيديس مسرحية ساتيرية بنفس الاسم ، وتعتبر الواحدة · وللشاعر المسرحى يوربيديس مسرحية ساتيرية بنفس الاسم ، وتعتبر النموذج الوحيد المتبقى من هذا النوع التمثيلى القديم ·

(١٥) راجع شروح الفصل الخامس ·

(١٦) الحقيقة أن موضوعات المحاكاة الدرامية فى كل حالاتها ـ كما سبق أن أشرنا ـ اما أناس فوق المستوى العام ، واما وهم عليه فى هذا المستوى ، واما وهم دون المستوى · معنى هذا ، أن ما يحاكى اما يكون أجل وأنبل ، واما أحط وأدنى ، واما شيئا يقف فى المنتصف بين النبالة والدونية ·
وعلى هذا ، اذا كانت التراجيديا تحاكى ما هو نبيل وجليل ، فان الكوميديا تحاكى ما هو ردىء ومتضع ، أو ـ كما ينص على ذلك فى الفصل الخامس ـ ما لا يمكن أن يسبب للنفس ألما بسبب اتضاعه وقبحه ·

ويزعم أرسطو أن كل فن يولد متعة خاصة به ، تمثل غايته أو وظيفته ٠ اما ما يحدد طبيعة هذه المتعة فهو المعنى الانفعالى ، أو التأثير الذى يسببه العمل الفنى ٠ وهذا المعنى الانفعالى يتعين بالمعنى الاخلاقى للموضوع المحاكى ، والذى قـــد يكون النبالة أو الرداءة ، وهما - بهذا - محركان للانفعالات ٠

ولكن اذا كانت متعة الفن - كما يقول تلفورد - تنشأ من القيم الأخلاقية لما يحاكى، فيكون الانسان بهذا ، هو ما يحاكيه الفن أولا ، لأنه لا يوجد شىء له معنى مؤثر الا بعلاقته بالانسان ٠

كما أن شكل أى عمل فنى يكتسب خصوصيته طبقا لمعناة ودلالته ٠ فالمسألة - فى بساطة - ليست فعلا ما فى ذاته ، أو شخصية ما فى ذاتها ، أو فكرة ما فى ذاتها هى التى تمنح العمل الفنى شكله ، ولكنه نوع معين من الفعل ، أو نوع معين من الشخصية ، أو نوع معين من الفكرة ، والطريقة المثلى للتمييز بين هذه الأنواع تقوم أساسا على المعنى المؤثر ٠

(٣)

(طريقة المحاكاة الشعرية)

لا يزال هناك فرق ثالث يميز بين تلك الفنون وهو «الطريقة»، التى يمكن أن يحاكى بها أى موضوع من الموضوعات ٠ فباستعمال نفس المادة ، ومعالجة نفس الموضوعات ، يمكن أن يحقق الشاعر محاكياته :

(١) اما بأن يستخدم السرد فى جزء ، وفى جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته ، ثم يروى القول على لسانها كما كان يفعل هوميروس (١) ،

(٢) واما يتكلم بلسانه هو ، دون احداث مثل هذا التغيير ،

(٣) واما يعرض الشخصيات ، وهى تؤدى كل أفعالها أداء دراميا ٠

هذه - اذن - الفروق الثلاثة (٢) التى تميز المحاكيات الفنية ، كما ذكرنا فى البداية ، وهى :

(١) المادة ،

(٢) والموضوع المحاكى ،

(٣) ثم طريقة المحاكاة (٣) ٠

(ما هية الدراما)

وعلى هذا ، فان سوفوكليس (٤) - من جهة - يحاكى - مثل هوميروس - أشخاصا أفاضل ، ومن جهة أخرى يحاكى

مثل أريستوفانيس ؛ فكلاهما يحاكي أشخاصا يقومون بأداء أفعال • ولهذا ، يطلق البعض لفظة « دراما » على مثل تلك المنظومات « المسرحيات » التى تقدم أشخاصا وهم يؤدون أفعـــالا •

(موطن التراجيديا والكوميديا)

ولهذا السبب أيضا ، يزعم الدوريون (٥) أنهم هم الذين ابتدعوا التراجيديا والكوميديا • فقد ادعى الميجاريون (٦) ابتداع الكوميديا : ليس فقط هؤلاء الميجاريون المقيمون فى الأرض اليونانية الأم ـ من الذين يزعمون أن الكوميـــديا نشأت فى الفترة التى كانوا يحكمـــون فيها حـكما (٧) ديمقراطيا ـ ولكن كذلك الميجاريون المقيمون فى صـقلية ؛ وذلك بحجة أن الشاعر ابيخارموس (٨) ـ الذى سبق ظهوره بزمان طويل كلا من خيونيديس (٩) وماجنس (١٠) ـ ينتمى الى صقلية •

أما التراجيديا ، فقد ادعى ابتداعها أيضا بعض الدوريين فى البيلوبينيز (١١) • وتستند حجتهم فى ذلك على مصدر كلمتى « كوميديا » و « دراما » • فهم يطلقون كلمتهم الدورية « كومى Komai » على القرى الصغيرة التى بضواحى المدن، بينما يطلق عليها الأثينيون كلمة «ديموى demoi » • ومن هنا يزعمون أن الاسم الذى يطلق على الكوميديين ، لم يشتق من كلمة « كومازين ـ Komazein » أى « يمرح فى صخب » ، ولكنه اشتق من لفظة « كومى ـ Komai » أى القرى الصغيرة الضاحوية ، التى كانوا يتنقلون بينها ، لأن أهل المدن كانوا يحتقرونهم ويطاردونهم • بالاضافة الى هذا البرهان ، فان الدوريين يقررون بأن كلمة « يفعل » فى اللغة الدورية هى « دران ـ dran » (١٢) ، بينما كلمة « يفعل » عند أهل أثينا هى « براتين ـ prattein » •

وحسبنا (١٣) هذا فى تعداد وتبيان طبيعة فروق المحاكاة بين تلك الفنون (١٥) •

هوامش الفصل الثالث

(١) فى « الالياذة » ـ كما فى « الأوديسة » ـ كلام مباشر يؤديه الشخص ذاته · ففى النشيد التاسع من « الأوديسة » ـ مثلا ـ يسترسل أوديسيوس فى الكلام ، كأنه شخصية درامية تتحدث · وقد قيل بأن ثلاثة أخماس شعر « الالياذة » كلام مباشر على لسان الشخصيات ذاتها ·

(٢) يرى أرسطو أن « الطريقة » هى التى تفرق بين أنواع الشعر : الملحمى ، والغنائى ، والدرامى ؛ أى بين السرد والدراما · وتجىء هذه الطريقة (أو الأسلوب) :

(أ) اما فى صيغة محاكاة غير مباشرة كما فى الرواية الخالصة ·

(ب) واما فى صورة محاكاة ، جزء منها كلام مباشر ، وجزء آخر غير مباشر ، كما هو الحال فى الملاحم التى تحوى مقاطع روائية ، وأخرى تنطق بها الشخصيات ·

(حـ) واما فى هيئة محاكاة مباشرة كلها ، كما فى الدراما ، حيث تقوم الشخصيات بتمثيل الأفعال تمثيلا مباشرا ·

ومما يلاحظ هنا أن أرسطو يطبق عنصر « الطريقة » ـ هذه المرة ـ على الفنون الأدبية وحدها · بعد أن كان ألح فى البداية الى الموسيقى والتصوير ·

(٣) يمكن أن نستنتج من ذلك أن مؤسسات المسرحية التراجيدية تتمثل فى : القول كمادة (أو وسيلة) ، والفعل كموضوع ، والصيغة الدرامية كطريقة (أو أسلوب)·

(٤) يعد سوفوكليس Sophocles بن سوفيلوس من أعظم شعراء التراجيديا الاغريقية فى القرن الخامس قبل الميلاد · واذا كانت التراجيديا قد خلقت بفضل عبقرية اسخيلوس ، فانها وصلت الى قمة نضجها بفضل لوذعية سوفوكليس ، الذى جود بناء حبكتها ، وأحسن تصوير شخصياتها ، وأكسب لغتها الروح الدرامية ، الى جانب الوضوح ، والقوة ، والطلاوة ·

ولقد ولد شاعرنا فى يوم ما بين سنتى ٤٩٧ و ٤٩٤ قبل الميلاد ، فى قرية كولونوس هبيوس التى كانت تقع بالقرب من مدينة أثينا · وكان والده يملك مصنعا للاسلحة ، وبعض المنتوجات المعدنية الأخرى ، ومن ثم كان يعد من الأثرياء ، فى زمن ازدحم بالمعارك الحربية · والى جانب جمال الشكل ، ونبل الخلق ، وسلامة الصحة البدنية والنفسية والعقلية ، تمتع سوفوكليس بلذائذ الثروة والجاه ، خلال عمر مديد ·

ولقد بدأ ـ منذ نعومة أظافره ـ يتثقف كما يتثقف أبناء الأسر الموسرة ؛ فتعلم الموسيقى

والرياضيات ، وقرض الشعر ، حتى لقد قاد وهو صبى فرقة المنشدين أثناء الاحتفال بيوم النصر فى موقعة سلاميس ٠

وفى فترة شبابه ورجولته ، أسهم بجهوده فى الشئون العسكرية والسياسية والدينية فى أثينا ٠ فقد انتخب قائدا عسكريا مرتين على الأقل عام ٤٤٠ ق٠م٠ وانتخب عام ٤١٣ ق٠م٠ عضوا فى اللجنة التى شكلت لتدير شئون الدولة ، بعد فشل حملة صقلية ٠ كما عمل كاهنا لبعض المقدسات القديمة ، وجعل من منزله مكانا لعبادة اله الشفاء اسكلبيوس ، حتى تم تشييد معبد له ٠

والى جانب تفوقه فى تلك المجالات المختلفة ، كان سوفوكليس يتميز بعبقرية درامية فذة مكنته من الاشتراك فى المسابقات المسرحية طوال ما يزيد على ستين عاما ، أنتج خلالها العديد من المسرحيات التراجيدية والساتيرية ، حتى ليقال بأنه كتب عددا يتراوح بين ١٢٠ و ١٣٠ مسرحية ٠ ولقد فاز فى تلك المسابقات بالمرتبة الأولى أكثر من عشرين مرة ، ولم يتخل قط عن المركز الثانى ؛ وتشير المصادر القديمة ، الى أنه فاز بالجائزة الأولى فى المسابقة الدرامية التى عقدت عام ٤٦٨ ق٠م٠ وكان الشاعر العظيم اسخيلوس أحد المتنافسين ٠ ولقد ذكر بلوتارك أن تلك المسابقة كانت الأولى بالنسبة له كشاعر تراجيدى ، ولكن لا يزال ذلك محل تخمين ٠

وللاسف الشديد ، لم يبق من هذا التراث السوفوكلى الضخم غير سبع مسرحيات كاملة ، وجزء من مسرحية ساتيرية ، وشذرات متفرقة ، مع مئة وعشرة عنوانا لمسرحيات مفقودة ٠

ولقد مات سوفوكليس عام ٤٠٦ق٠م٠ فحزن عليه مواطنوه حزنا شديدا ، وأقاموا له ـ كالأبطال الكبار ـ المهرجانات ، وأحفال الذكرى السنوية ٠ أما مسرحياته الباقية فهى :

١ ـ أجاكس ٤٤٧ ق٠م٠ (؟)
٢ ـ أنتيجونا ٤٤١ ق٠م٠ (؟)
٣ ـ أوديب ملكا ٢٩ / ٤٣٠ ق٠م٠ (؟)
٤ ـ اليكترا ٤١٨ ـ ٤١٤ ق٠م٠ (؟)
٥ ـ نساء تراخيس ٤١٣ ق٠م٠ (؟)
٦ ـ فيلوكتيتس ٤٠٩ ق٠م٠
٧ ـ أوديب فى كولونوس (كتبت قبل وفاته ، ولم تنتج الا سنة ٤٠١ ق٠م٠) ٠

أهم تجديداته :

ـ لعل أهم تجديدات سوفوكليس فى الشكل التراجيدى تتمثل فى جعله كل مسرحية فى الثلاثية التراجيدية تعالج موضوعا مختلفا عن الموضوعين الاخرين ، وذلك بعد أن كانت الثلاثية تعالج موضوعا واحدا ٠

ـ جعل عدد أفراد الجوقة خمسة عشر منشدا ، بعد أن كان اثنى عشر ٠

ـ أدخل الممثل الثالث ـ كما أشار أرسطو فى الفصل الرابع هنا ـ وبذلك جعل

ولقد استعمل اسخيلوس هذا التجديد فى مسرحياته ، بعد أن مارسه سوفوكليس ·

ـ لقد ذكر ارسطو ـ فى الفصل الرابع من هذا الكتاب ـ بأنه ابتكر المناظر المرسومة · ولا ندرى ـ بالضبط ـ على أى صورة كانت ·

أفكاره :

ـ أفكاره الدينية رشيدة ، وتقليدية · وعندما تصطدم شخصياته البشرية بشخصياته الالهية ، فانه ينتصر للقوى العليا ·

ـ صور سوفوكليس الانسان فى عظمته ، ومهما كان به من نقائص تؤدى الى سقوطه · ويعتقد بأن العجرفة ، والتكبر ، والخطيئة مسالك تقود صاحبها الى الدمار ، أما الاعتدال ، وتوفير الالهة ، فهى متطلبات لازمة ·

ـ ان عذاب الانسان شىء محتوم ، لأنه غير كامل ، ولا يرقى الى درجة الالوهية · وحتى الأبرياء يتعذبون بلا ذنب أو جريرة ، ولكن على الانسان أن يقاوم عذاباته فى قوة وعظمة · ومهما يكن من أمر ، فان الحكمة تتولد من المعاناة ، وتذكر الانسان بمحدوديته ، وتواضعه ·

حرفيته :

ـ حبكاته الدرامية جيدة البناء ، وأكثر تعقيدا من حبكات اسخيلوس ، ويعتبر أستاذ المفارقة الدرامية ·

ـ يعد هوميروس التراجيديا ، من حيث تصويره للشخصيات ، فهى عنده منوعة ، ومعقدة التركيب ، ومتقنة التصوير ، ومثالية ـ بمعنى « كما يجب أن تكون » · الا أنه قد يضطر الى تجسيد بعضها ـ من حيث السلوك ـ كشخصية كاملة أو شريرة · كما يميل الى استخدام الشخصية الستارية ، أى شخصية تناقض شخصية أخرى من حيث الطبيعة النفسية · فأنتجونا ـ مثلا قوية الشخصية ، بينما أختها اسمين ضعيفة ، مسالمة ، وبهذا التناقض تتأكد سمات كل منهما ·

كما تعانى معظم شخصياته من تحولات مفاجئة تطرأ على مجرى حياتها ·

ـ أما لغته ، فتمتاز بالسلاسة ، والعذوبة ، والجاذبية ، الى جانب الرصانة ، وقوة التعبير الدرامية ·

(٥) يعتبر أريستوفانيس ـ حتى الآن ـ أبرز كتاب الكوميديا اليونانية القديمة · ولقد ولد فى احدى ضواحى أثينا فى يوم من أيام سنتى ٤٤٦ ـ ٤٤٥ ق·م· وقيل بأنه كان مصريا ، ووفد الى اليونان من احدى مدن شمال الدلتا ·

وبعد أن كتب أريستوفانيس حوالى أربعين مسرحية ملهاوية مات سنة ٣٨٥ ق·م· (؟) · غير أنه لم يبق منها الا احدى عشرة مسرحية ، أحسن اختيارها كنماذج تمثل مراحل تطوره كشاعر كوميدى · وهذه المسرحيات هى :

١ ـ أهل أخارنيا ٤٢٥ ق·م·

٢ ـ الفرسان ٤٢٤ ق·م·

٣ ـ السحب ٤٢٣ ق·م·

٤ ـ الزنابير ٤٢٢ ق٠م٠
٥ ـ السلام ٤٢١ ق٠م٠
٦ ـ الطيور ٤١٤ ق٠م٠
٧ ـ ليسستراتا ٤١١ ق٠م٠
٨ ـ المحتفلات بعيد التسموفوريا ٤١١ ق٠م٠
٩ ـ الضفادع ٤٠٥ ق٠م٠
١٠ ـ برلمان الستات ٣٩١ ق٠م٠
١١ ـ بلوتوس ٣٨٨ ق٠م٠

بعض خصائص مسرحه :

ـ هجاؤه لاذع ، مع أنه يتصف بالجدية ٠ ويتم هذا الهجاء عن طريق المبالغة فى التصوير الكاريكاتيرى ٠

خياله منطلق ، ونكاته قبيحة ، وهزله بدائى قاس ويجمع بين الجدية ، والبذاءة والشعر الجميل ، وعناصر الكوميديا المنحطة ، والغرض السامى ٠

ـ حبكاته المسرحية مفككة ، وشخصياته عامة ، توحى بالواقعية ، الا أنها خاضعة لمنطق الحدث والفكاهة ٠

ـ كان محافظاتقليديا ، ولهذا وقف ضدا الافكار والحركات الجديدة فى عصره ٠ كما كان ناقدا لنقاط الضعف فى الديمقراطية الأثينية ، وللنظريات الاقتصادية والاجتماعية الحرة ٠

(٦) الدوريون نسبة الى Doris ٠ وكانوا يشكلون أحد الأجناس الأربعة الرئيسية التى تكون منها الشعب اليونانى ٠ ولقد كان سكان ميجارا وغالبية سكان البيلوبينيز وصقلية من الدوريين ٠

(٧) نسبة الى ميجارا Megaris عاصمة احدى مقاطعات اليونان القديمة ٠

(٨) أى حوالى سنة ٦٠٠ ق٠م٠

(٩) ابيجارموس Epicarmus شاعر كوميدى من صقلية ؛ عاش فى القرن الخامس ق٠م٠ ولقد ألف ما بين خمس وثلاثين ، واثنتين وخمسين مسرحية كوميدية ، لم يبق منها غير خمسة وثلاثين عنوانا ٠

والمقصود من عبارة أرسطو هنا ، أن ابيخارموس كان معاصرا لكل من خيونيدس وماجنس الا أنه كان أكبر منهما سنا ، وأقدم منهما حرفة مسرحية ٠

(١٠) يعتبر خيونيديس Chionides ـ فى نظر سويداس ـ « رائد

الكوميديا القديمة » • ومن المحتمل أنه نال جائزة فى أول مسابقة رسمية عقدت لشعراء الكوميديا عام ٤٨٦ ق٠م٠

(١١) ولد ماجنس Magnes فى أثينا ، حوالى سنة ٥٠٠ ق٠م٠ ويعتبر من أقدم شعراء الكوميديا القديمة وقد قيل بأنه كسب جائزة الكوميديا احدى عشرة مرة ، وكانت احداها سنة ٤٧٢ ق٠م٠

(١٢) أرض البيلوبينيز Pelopannesus ، وهى شبه الجزيرة التى تقع جنوب اليونان •

(١٣) dran : ومنها جاءت كلمة « دراما » drama ، ومعناها الحرفى ، « يفعل ـ أو عمل يؤدى » •

(١٤) من الملاحظ أن أرسطو قد عرض لموطن فنى الكوميديا والتراجيديا ، كما زعمه الدوريون فى ضوء الاشتقاق اللغوى ؛ ولكنه لم يدل برأيه الخاص فى تلك القضية التى شغلت خيال الكثيرين من الدارسين المحدثين •

(١٥) من الملاحظ أن مدخل أرسطو لتعريف التراجيديا ، يقوم على مرحتلين • أولاهما ، تحديد عوامل التصور الذى يسبق ظهور العملية الفنية ، وقد أفرد لذلك الفصول الثلاثة الأولى • أما المرحلة الثانية ، فهى المسألة التاريخية ، وما يكتنفها من تفريعات ، ومن ثم خصها بمعلوماته فى الفصلين الرابع والخامس •

والعامل الأول من العوامل الثلاثة ـ السابقة على وجود العملية الفنية ـ هى المادة التى يعمل فيها الفنان • لذا ، ميز أرسطو ـ فى الفصل الأول ـ مواد المحاكاة وأنواعها المختلفة ، حتى يصل من ذلك الى ما هو ملائم للتراجيديا • وفى الفصل الثانى عالج موضوعات المحاكاة المختلفة ، وهى تمثل العامل المسبق الثانى ، أى الشكل الذى يحاكيه الفنان فى تنظيمه لمادته • أما الفصل الثالث فيتعرض للعامل الثالث ، وهو الفنان نفسه ، كما هو مرتبط باجراءات الخلق • فطريقة المحاكاة ـ أو أسلوبها ـ هى النهج الذى يصوغ فيه الفنان ـ كصانع ـ مواده طبقا للشكل الذى اختاره •

(٤)

(منشأ الشعر والتراجيديا)

(أصل الشـــعر)

ويبدو أن الشعر ـ بوجه عام ـ قد نشأ عن سببين ، كليهما أصيل فى الطبيعة الانسانية :

(١) فالمحاكاة فطرية ، ويرثها الانسان منـــذ طفولته ويفترق الانسان عن سائر الأحياء فى أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة ؛ وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى ٠

(٢) كما أن الانسان ـ على العموم ـ يشعر بمتعة ازاء أعمال المحاكاة ٠ والشاهد على ذلك هو التجربة : فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء ، الا أننا نستمتع برؤيتها هى نفسها ، وهى محكية فى عمل فنى محاكاة دقيقة التشابه ، وذلك مثل أشكال أحط أنواع الحيوانات ، وجثث الموتى ٠ بل ان ذلك يتضح فى حقيقة أخرى ، وهى أن التعلم يعطى أعظم المتع ؛ لا للفلاسفة وحدهم ، ولكن لسائر البشر مهما قـل نصيبهم منه ٠ وسبب استمتاع الانسان برؤية صورة هو أنه يتعلم منها ، فحين يتأملها يكتسب معلومة ، أو يستنبط ما تدل عليه ، ولربما قال : « هذه الصورة لفلان » ٠ وحتى لو حدث أنه لم ير ـ من قبل ـ أصل هذا الشىء المحكى ، فان الاستمتاع فى تلك الحالة لن يعزى الى الصورة كمحاكاة ، وانما يعزى الى جودة التنفيذ ، أو التلوين ، أو الى سبب آخر مشابه(١) ٠

ولما كانت المحاكاة فطرية فى طبيعتنا ـ شأنها فى ذلك شأن الاحساس بالايقاع والوزن « علما بأن الأعاريض هى من أجزاء الوزن » ـ فان من كانوا مجبولين عليها ، أخذوا ـ منذ البداية ـ يطورون محاولاتهم البسيطة تدريجيا ، حتى تولد الشعر من ارتجالاتهم (٢) ٠

ولقد اتجه الشعر اتجاهين وفقا لطباع كل شـــاعر من الشعراء : فذوو الطباع الجدية الرزينة ، حاكوا الأفعـال النبيلة ، وأعمال الأشخاص الأفاضل ؛ بينما حاكى أصحاب الطباع المتضعة أو العادية ، أفعال الأردياء ؛ فأنشـــأوا الأهاجى فى البداية ، فى حين أنشأ ذوو الطباع الجـدية الترانيم للآلهة ، والمدائح لمشهورى الرجال • والواقع أننا لا نعرف أية قصيدة من ذلك يمكن أن تنسب الى أى شاعر ظهر قبل هوميروس ؛ مع أنه يظن أن كثيرا من الشعراء قد صاغوا مثل هذه القصائد • ومع هذا ، فلدينـــا أمثلة من هوميروس فصـــاعدا • ويمكننا أن نتمثل بقصـــيدته « المارجيتس» (٣) ، وما شاكلها من قصائد ظهر فيها العروض الملائم ، والذى لا يزال يسمى بالايامبى ـ أو الوزن الهجائى ـ الذى يستخدمه الناس للتنابز ، ولهجو بعضهم بعضا • وهكذا ، كان الشعراء القدامى ، يتمايزون اما بالشعر البطولى ، واما بالشعر الايامبى الهجائى / ,,

(نشأة التراجيديا)

كان هوميروس (٤) يحتل المركز الأعلى ، لأنه كان شاعر الشعراء ، لا بسبب أسلوبه الجدى ، وتفرده بالتميز الأدبى فحسب ، وانما أيضا بسبب الطابع الدرامى (٥) فى محاكياته • بل كان كذلك أول من أوجز لنا الخصائص الأساسية للكوميديا عن طريقة معالجة المادة المضحكة علاجا دراميا ، بدلا من كتابة الهجاء الشخصى • وعلى هذا ، فان عـلاقة منظومته « المارجيتس » بالكوميـــديا ، كعلاقة « الاليـاذة » (٦) و « الأوديسة » (٧) بالتراجيديا • ولكن عندما ظهرت التراجيديا والكوميديا فى الساحة • فان كلا الفريقين من الشـــعراء التزم بطبعه الخاص ، أى أن بعض شعراء الهجاء أصبحوا شعراء للكوميديا ، بينما أصبح بعض شعراء المـــلاحم معلمين (٨) للتراجيديا • لأن تلك الصيغ الدرامية الأخيرة ـ أو المستجدة ـ كانت تعتبر أجل منزلة من الأشكال القديمة التى سبقتها •

أما البحث فيما اذا كانت التراجيديا قد استكملت الآن ـ أو لم تستكمل ـ كل عناصر هيئتها الصحيحة ، أو البحث فيما اذا كان يحكم عليها بذاتها ، أو بعلاقتها بوضعها فوق خشبة المسرح أمام المتفرجين ، فذلك مبحث آخر ٠

ولقد نشأت التراجيديا فى الأصل ـ شأنها فى ذلك شأن الكوميديا ـ نشأة ارتجالية ٠ فالتراجيديا نشأت على أيدى قادة الديثرامب (٩) ، بينما ترجع نشـــأة الكوميديا الى قادة الأناشيد الاحليلية «الغالية» التى لا تزال تنشد الى اليوم فى مدننا ٠ ثم أخذت التراجيديا تتطور شيئا فشيئا الى أن نمت وصارت الى ما تبدو عليه الآن ٠ وبعد أن مرت خـلال عدة مراحل من التغيير ، واستكملت شكلها الطبيعى ، توقفت واستقرت ٠

(مراحل تطور التراجيديا)

(١) ولقد كان اسخيلوس (١٠) أول من رفع عدد الممثلين من واحد (١١) الى اثنين (١٢) ؛ كما قلل من أهمية الجوقة عن طريق اختزال أناشيدها ؛ وجعل للحوار الأهمية الأولى فى المسرحية ٠

(٢) أما سوفوكليس فقد رفع عدد الممثلين الى ثلاثة ؛ وأدخل المناظر المرسومة ٠

(٣) ثم جاء الوقت الذى طالت فيه التراجيديا ٠ فقد بطل استعمال الحكاية القصيرة ،وأصبحت الحكاية المعالجـــة أكثر طولا ٠

(٤) كما أن اللغة الهازلة التى كانت من خصائص الشكل الساتيرى (١٣) المبكر ، حل محلها أسلوب التراجيديا الفخم٠

(٥) هذا ، وقد تغير العروض الرباعى « الطروخاسى »٠ الى الثلاثى « الايامبى » ، لأن الرباعى كان يســـتعمل فى البداية عندما كان الشعر من النوع الساتيرى الذى له علاقة

وطيدة بالرقص · ولما أدخل الحوار الدرامى ، اهتدت الطبيعة نفسها الى العروض المناسب · لذا فان العروض الايامبى - دون سائر الأعاريض - أليق بلغة التخاطب العادية · ودليل ذلك أن فى محادثاتنا اليومية كلاما كثيرا موزونا على العروض الايامبى ، بينما لا نجد ذلك فى العروض السداسى الا نادرا ، كما نجده فقط عندما نتجرد من التنغيمات الصوتية التى تصاحب لهجة تخاطبنا اليومية ·

(٦) أما فيما يتعلق بالاكثار من عدد الابيسودات (١٤) أو الفصول التمثيلية ، وبالتحسينات التى أدخلت على أجزاء التراجيديا الأخرى ، فينبغى أن نضع فى الاعتبار ما سبق لنا قوله ، لأن مناقشة كل منها فى تفصيل أمر - لاشك - يطول شرحه ·

هوامش الفصل الرابع

(١) ان المتعة - التى هى مهمة أية محاكاة - لا تتولد من عملية تنظيم المحاكاة كما يفرضها الشيء المحاكى أى العلة الصورية فحسب ، وانما تتولد أيضا من طريقة المحاكاة التى تمثل العلة الفاعلة ، وكذلك من الوسيلة التى تمثل العلة المادية · (انظر هامش ٢٣ من هوامش الفصل الأول) ·

(٢) قرر أرسطو فى بداية هذا الفصل أن نشأة الشعر ترجع الى عاملين فطريين فى الانسان ، ولكن بعد الانتهاء من مراجعة هذين العاملين اللذين ساقهما ، نلاحظ أن هناك أربعة مسببات لا اثنين :

١ - الانسان مخلوق مقلد ،
٢ - يشعر بالمتعة عندما يشاهد محاكيات فنية ،
٣ - يحب المعرفة ،
٤ - يميل بفطرته الى الايقاع والوزن ·

(٣) المارجيتس Margites ملحمة كوميدية قديمة ، لم يبق منها غير كلمات قليلة · ويعتقد بعض الثقات من دارسى الآثار الأدبية اليونانية ، أن أرسطو ينسب المارجيتس - خطأ - الى هوميروس ، بينما هى من نظم شاعر آخر · ولقد ترتب على زعم أرسطو هذا - كما هو ظاهر - أن هوميروس هو الذى أرسى قواعد الكوميديا القديمة ، وهذا استنتاج مغلوط لأنه قائم على فرض غير صحيح ·

(٤) هوميروس (انظر هوامش الفصل الأول) ·

(٥) المقصود بالطابع الدرامى هنا - كما يمكن أن يستنبط من آراء أرسطو فى بحثه الحالى - هو حبك الأحداث ، وبناء مشاهد التعرف ، والانكشاف ، والمفاجأة ، والمفارقة ، ومثل هذه العناصر التى تدخل فى تركيب الدراما · أى ترتيب الأحداث من خلال مشابهتها للافعال ، أكثر من مشابهتها للشخصيات أو المعاناة ، أو المنظورات المسرحية · وعلى هذا فالمعنى يشير هنا الى الشيء المحاكى ، لا الى طريقة المحاكاة ·

(٦) تعنى كلمة « الياذة » « قصة اليوس "Ilios" » أى مدينة « طروادة » التى كانت تقع فى الشمال الغربى من آسيا الصغرى ·

و « الالياذة » منظومة ملحمية طويلة تقع فى أربعة وعشرين نشيدا ، تتألف من خمسة عشر ألفا وخمسمائة وسبعة وثلاثين بيتا من الشعر · وتعالج الملحمة احداثا وقعت فى سبعة وأربعين يوما فى السنة العاشرة من الحرب التى جرت بين اليونانيين والطرواديين ·

وحصار مدينة طروادة حدث تاريخى · وقد جرى العرف اليونانى على تحديد

سقوط المدينة بعام ١١٨٤ ق٠م٠ ومع أن بعض الشخصيات تاريخية فعلا ، الا أن القصص التى وردت بالالياذة ليست الا مجموعة من الأساطير والخرافات التى تلعب فيها الالهة والأبطال دورا رئيسيا ٠

ويتلخص موضوع الملحمة فى أن اجاممنون أهان البطل أخيل ابان حصار مدينة طروادة ٠ فغضب أخيل لتلك الاهانة ، وصمم على عدم المشاركة فى الحرب ، مما أدى الى هزيمة بنى وطنه هزيمة منكرة ٠ وعندما أحدق الخطر باليونانيين ، وافق أخيل على أن يعير صديقه باتروكلوس سلاحه ٠ فنزل الأخير الى المعركة واستطاع أن يهزم أعداءه ٠ الا أن البطل الطروادى هيكتور كر عليه وصرعه ٠ فاستبد الغضب بأخيل لموت صديقه ، واندفع الى المعركة يحارب بكل عنف حتى أنزل بالطرواديين الهزيمة ، وقتل هيكتور انتقاما لصديقه ٠

(٧) و « الأوديسة » ـ نسبة الى الملك أودســـيوس Odysseus ـ منظومة ملحمية طويلة ، تقع هى الأخرى فى أربعة وعشرين نشيدا ، تتألف مما يزيد على اثنى عشر ألف بيت من الشعر ٠

وتصف « الأوديسة » الأحداث والمغامرات والاهوال الأسطورية العجيبة التى وقعت للبطل يودسيوس ، أثناء عودته الى وطنه أثاكا ، بعد انتصاره فى حرب طروادة٠ (انظر هوميروس وعلاقته بملحمتى « الالياذة » و « الأوديسة » فى شروح الفصـــل الأول) ٠

(٨) كان الشاعر التراجيدى يدعى « معلما » لفنه ، لأنه هو نفسه كان يقوم بتدريب الممثلين على أدوارهم فى عروضه ، وكذلك أفراد الجوقة ٠

(٩) الديثرامب (انظر هوامش الفصل الأول) ٠

(١٠) يعتبر الشاعر التراجيدى اسخيلوس Aeschylus بن ايفوريون خالق المسرحية التراجيدية اليونانية ٠ فتجديداته وابتكاراته الثورية أعطت التباشير الدرامية البدائية ـ التى ظهرت قبلة الروح والهيكل الرئيسى ، وبهذا تحولت الأناشيد الجماعية ذات الممثل الواحد الى جنس أدبى متنام ، أسهم الشعراء الآخرون فى تطويره، واكسابه أهم خصائصه المعروفة لنا ٠

ولقد ولد اسخيلوس لاسرة عريقة فى نبالتها عام ٤ / ٥٢٥ ق٠م٠ فى قـــرية اليوسيس التى كانت تقع بالقرب من شمال غرب أثينا ٠ وكانت هذه القرية تشتهر ـ منذ عصور سحيقة ـ بطقوسها الدينية المتعلقة بعبادة الالهة ديميتر ربة الخصب والزراعة ، وابنتها الالهة بيرسفونى ٠ ومن ثم اجتذبت الأسرار المقدسة لتلك العبادة الحجاج من شتى البقاع اليونانية ٠

ولا شك أن لتلك القرية الدينية ، ولاسرته المحافظة المتمسكة بالشعائر العقائدية أثرا عميقا فى تكوين نظرة اسخيلوس الفكرية التى انعكست بوضوح فى أعماله المسرحية التى حفظت لنا ·

ولقد عاصر اسخيلوس فى مقتبل عمره ، فترة تدهور حكم السلطات غير القانونية فى أثينا ، ثم ميلاد الديمقراطية ونموها ، خلال حياته الطويلة · وعندما نشبت الحرب بين الفرس واليونان شارك فى معركة الماراثون سنة ٤٩٠ ق·م· ، أما مشاركته فى معارك أخرى مثل سلاميس ، وأرتمسيوم ، وبلاتايا فلا تزال محاطة بالشك ·

وكما اختلف المفسرون حول سبب زيارته لصقلية مرتين ، اختلفت الشائعات حول سبب موته فى مدينة جيلا عام ٦ / ٤٥٥ ق·م·

ولقد بدأ اسخيلوس مشاركته فى المسابقات التراجيدية عام ٥٠٠ / ٤٩٩ ق·م· ولكنه لم يفز بالجائزة الأولى الا فى سن الأربعين تقريبا ، أى بعد حوالى خمس عشرة سنة من التأليف والتجريب · ولقد فاز فى تلك المسابقات حوالى ثلاث عشرة مرة ، كان آخرها عام ٤٥٨ ق·م· كما قيل بأن بعض مسرحياته عرضت بعد موته ·

ولقد نظم اسخيلوس ما بين سبعين وتسعين مسرحية ، غير أنه لم يصلنا من ذلك كله غير سبع مسرحيات ، من المعتقد أنها اختيرت من بين أعماله ، فى فترة مسيحية مبكرة · هذا بالاضافة الى اكتشاف فقرات من مسرحيات مفقودة ، ومعرفة عناوين تسع وسبعين مسرحية · أما أعماله الباقية فهى :

١ ـ الضارعات (٤٩٠ ق·م· وقيل ٤٧٠ ق·م· ؟ ؟)
٢ ـ الفرس (٤٧٣ ق·م·)
٣ ـ السبعة ضد طيبة (٤٦٧ ق·م·)
٤ ـ برومثيوس مغلولا (؟ ؟)
ثلاثية الأورستيا (٤٥٨ ق·م·) وتتألف من :
٥ ـ اجاممنون
٦ ـ حاملات القرابين
٧ ـ ربات العذاب (الهات الرحمة) ·

أهم تجديداته :

أضاف الممثل الثانى الى الممثل الأول الذى ابتكره تسبس ، وهذه الاضافة تجعل من اسخيلوس خالق التراجيديا ، لأن الحوار ـ بلا شك ـ يشكل جوهر وجودها كجنس درامى متميز ·

ـ كما أن اضافة الممثل الثانى ، ازادت كمية الحوار ، ومن ثم قل حجم وأهمية الأناشيد الجماعية التى كانت الجوقة تؤديها ·

ـ يعتبر خالق الأسلوب المأسوى ، وأول من ربط الموضوعات التراجيدية بمشكلات أخلاقية ودينية ·

ـ له تجديدات وابتكارات فى الاخراج المسرحى ومتطلباته من الأزياء ، واللوازم الأخرى ٠

أفـــكاره :

ـ شاعر متدين ، يتعرض لمشكلات عميقة تتعلق بالدين والأخلاق والسياسة ٠ ويحاول جاهدا أن يطور العقيدة والتقاليد الاجتماعية من بدائيتها ، التى تؤثر الثأر والعنف ، الى مرحلة أكثر تحضرا عن طريق التعقل والتوحيد الأخلاقى ٠ ولهذا كان يؤمن بوجوب المصالحة بين القوى المتصارعة من أجل تحقيق تطور الانســـــان نحو الحضارة ٠

ـ ان تركيبة الحياة مأسوية فى الدرجة الأولى ، والانسان محدود القدرات أمام الالهة ، لذا ينبغى عليه أن يلزم حدود الاعتدال فى كل أموره ، وألا يتطرف فى تكبره وثقته بنفسه ، والا نزل به الدمار ٠ كما ينبغى عليه ـ مادام محدودا ـ أن يربط نفسه بسلطة أعلى وأحكم ، يمكن أن تتمثل فى الدولة والالهة ٠

حرفتــــــه :

ـ كان يكتب ثلاثيات تراجيدية ، تعالج كل ثلاثية منها موضوعا واحدا ٠ ويعتقد فى توحد الجوقة والممثلين ٠

ـ كانت حبكاته المسرحية بسيطة ، وأفعاله راكدة بعض الشىء ، وتميل الى الملحمية٠

ـ تتصف شخصياته بالعظمة ، وترجع معاناتها الى قوى أبعد من سيطرتها ، كما ترجع الى نواقصها كبشر محدودين ٠

ـ قد يكتنف أسلوبه الشعرى بعض الغموض والشقشقة اللفظية ، الا أنه ينطبع بالمناخ المأسوى الذى لا يجاريه فيه أحد ، كما يتميز بالفخامة ، والجزالة ، والقوة ٠

(١) من المصطلح عليهتاريخيا أن الشاعر تسبس Thespis هو أبو التراجيديا اليونانية ٠ فقد أدخل الممثل الأول الى الجوقة ، بعد أن كانت هى التى تقوم وحدها بأداء الأناشيد الديثرامبية ٠ ولقد نتج عن هذا الابتكار الثورى وجود لاعب يحاور الجوقة وقائدها ، ويمثل أهم الشخصيات المذكورة فى المقطوعة الديثرامبية على التوالى ٠ ومن ثم ولدت الدراما لأن جوهرها هو التشخيص والحوار ٠ وقيـــل بأن تسبس ولد فى بداية القرن السادس ق٠م٠ فى قرية أكاريا التى اشتهرت بأنها مركز عبادة الاله ديونيسوس ، واشترك فى أول مسابقة للتراجيديا أقيمت فى أثينا عام ٥٣٥ ق٠م٠ ولم يحفظ أى شىء من أشعاره ٠

(١٢) يجب أن نفرق هنا بين عدد الممثلين ، وعدد الشخصيات التى يمكن أن يلعبها هؤلاء الممثلون ٠ فكان كل واحد من الممثلين الاثنين ، يقوم بتشخيص أكثر من

شخصية فى المسرحية المقدمة ، عن طريق الاستعانة بالأقنعة والملابس المختلفة التى تحاكى تلك الشخصيات • وقد ترتب على حصر عدد الممثلين فى اثنين فقط ، عدم وجود أكثر من شخصيتين متكلمتين على خشبة المسرح ، فى وقت واحد • هذا مع التغاضى عن عدد الشخصيات الصامتة التى كانت تشترك فى المواقف بحضورها كالجنود ، والخدم ، والأتباع •

ولكن بعد أن أضاف سوفوكليس الممثل الثالث ، ازدادت كمية الحوار ، وأصبح من الممكن وجود ثلاث شخصيات متحاورة فى آن واحد • هذا وقد ظلت التراجيديات اليونانية بقية حياتها تؤدى بثلاثة ممثلين فقط ، مهما تعددت شخصيات كل تراجيديا •

(١٣) كان الشاعر التراجيدى المتسابق يقدم ثلاثية تراجيدية متبوعة بمسرحية قصيرة رابعة ساتيرية Satyrus • وكانت هذه المسرحية من النوع التراجيكوميدى ، وجوقتها من الساتير أتباع الاله ديونيسوس • وكانوا يعتبرون فى الأساطير القديمة آلهة الغابات والمراعى المغرمة بالشهوة ، والعربدة ، والمرح الصاخب• وكانوا يصورون فى صورة بشرية ، ولكن كانت لهم أرجل وأقدام الماعز مع وجود قرون قصيرة فى رؤوسهم ، وشعر يغطى كل أجسامهم • والمسرحية الساتيرية الوحيدة التى حفظت لنا هى « الكيكلوبس » للشاعر التراجيدى يوربيديس •

(١٤) أنظر شروح « الأجزاء الكمية » بالفصل الثانى عشر للتعرف على معنى الابيسود •

(٥)

(فى الكوميديا ، والتراجيديا ، والملحمة)

(الكوميديا ـ تعريفا وتاريخا)

والكوميديا ـ كما ذكرنا من قبل (١) ـ محاكاة لأشخاص أردياء ، أى أقل منزلة من المستوى العام • ولا تعنى «الرداءة» هنا كل نوع من السوء والرذالة ، وانما تعنى نوعا خاصا فقط ، هو الشىء المثير للضحك ، والذى يعد نوعا من أنواع القبح • ويمكن تعريف الشىء المثير للضحك بأنه الشىء الخطأ ، أو الناقص ، الذى لا يسبب للآخرين ألما أو أذى • ولنأخذ القناع الكوميدى المثير للضحك مثالا يوضح ذلك • ففيه قبح وتشويه ، ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه (٢) •

وبينما نعرف التغيرات المتتالية التى طرأت على مراحل تطور التراجيديا ، وكذلك نعرف أسماء من تمت على أيديهم تلك التغيرات ، فاننا لا نعرف ذلك بالنسبة للكوميديا ، لأنها لم تؤخذ فى البداية مأخذا جديا • فالأرخون (٣) لم يسمح رسميا بمنح شاعر كوميدى جوقة من اللاعبين الكوميديين ، الا فى وقت متأخر (٤) • ولقد كان الممثلون حتى ذلك الحين يعملون كمجرد متطوعين • هذا ولا يذكر الناس الشعراء المسمين بالكوميديين ، الا بعد أن اكتسبت الكوميديا شكلها النهائى • ومع هذا لا نعرف اسم أول من أمدها بالأقنعة ، أو استحدث لها المقدمات « البرولوجات » ؛ أو زاد فى عدد ممثليها ، ولا ما شابه ذلك • أما فيما يتعلق بابتكار الحبكات ، فقد قيل بأنه ابتدأ فى صقلية مع أبيخارموس (٥) ، وفورميس (٦) • وكان كريتس (٧) أول شاعر ـ من بين شعراء أثينا ـ هجر الشكل الايامبى أو الهجائى المقذع ، الى معالجة الحبكات الأكثر عمومية فى طبيعتها •

(بين الملحمة والتراجيديا)

والملحمة - مثلها كمثل التراجيديا - محاكاة لموضوعات جادة ، فى نوع من الشعر الرصين ؛ ولكنهما تختلفان فى :

(١٠) لاتستخدم الملحمة غير وزن واحد ،

(٢) وتصاغ فى شكل سردى ٠

(٣) وكذلك تختلفان من ناحية الطول : فالتراجيديا تحاول أن تقصر مداها - كلما أمكن ذلك - على زمن مقداره دورة شمسية واحدة ، أو ربما تجاوزت ذلك بقليل (٨) ، بينما لا يتحدد فعل الملحمة بزمن ٠ وهذه نقطة اختلاف أخرى بينهما ، مع أن التراجيديا فى البداية - كانت كالملحمة - لا تتقيد بزمن محدد ٠

(٤) أما عن الأجزاء الأساسية فى بناء كل منهما ، فان بعضها مشترك « فى كل منهما » ، وبعضها الآخر خاص بالتراجيديا ٠ ومن ثم ، فان الشخص الذى يستطيع أن يميز التراجيديا الجيدة من الرديئة ، يستطيع ذلك أيضا بالنسبة للملحمة ٠ وذلك لأن كل أجزاء الملحمة يمكن أن توجد فى التراجيديا ، بينما أجزاء التراجيديا لا توجد فى الملحمة (٩)٠

هوامش الفصل الخامس

(١) أى الفصل الثانى من كتابنا هذا ٠

(٢) لاشك أن تعريف أرسطو للكوميديا على هذه الصورة ، ليس فى كمال تعريفه للتراجيديا فى الفصل التالى ، أو فى المواضع الأخرى المتفرقة ٠ ولربما كان يرجع ذلك الى الظن بأنه خص الكوميديا بمقالة مطولة ، كانت تشكل الجزء الثانى المفقود من هذا الكتاب الذى بين أيدينا ٠ وقد راح الكثيرون من شراح أرسطو ، يفسرون هذه الكلمات الأرسطية القليلة عن الكوميديا فى ضوء ما قاله أفلاطون ، فى مواضع متفرقة من كتاباته ، أو فى ضوء مقطوعة يونانية مجهولة المؤلف ، انحدرت من القرن الأول ق٠م٠ على اعتبار أنها منقولة عن الجزء المفقود الخاص بالكوميديا ٠

وتعد هذه المقطوعة ـ التى تعرف بـ « تراكتاتوس كواسيلينيانوس » ـ انعكاسا لما جاء فى تعريف التراجيديا فى الفصل السادس :

« والكوميديا ـ اذن ـ محاكاة لفعل مشوه ، ومثير للضحك ، وله طــول معين وتام فى ذاته ، فى لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين ، ويمكن أن ترد تلك الأنواع على أنفراد فى أجزاء مختلفة من المسرحية ٠ وتتم هذه المحاكاة عن طريق أناس فى شكل درامى ، لا فى شكل سردى ٠ ومن خلال المتعة والضحك يحدث التطهير من مثل هــذه الانفعالات وضحكها من أصلها « وكما ينشأ الضـــحك عن اللغة ، ينشأ أيضـــا عن الأشياء المعبر عنها ٠٠ الخ » ٠

Tractatus Coislinianus (عن لين كوبر ص ٦٩)

الواقع أن هذه الموازنات والتخمينات ، قد تثرى الجدل النقدى فى مجال التعريف بالكوميديا ، ولكنها لا تؤدى الى الحقيقة الضائعة ، والتى يحتمل أن تكون شيئا مختلفا تماما عن تلك المظنونات ٠ وعلى هذا ، فان من الأفضل الاعتماد على نفس الكلمات التى ساقها أرسطو هنا ، دون تعليق أمل كبير على الحدس والاجتهاد التخمينى ٠

فالكوميديا ـ اذن ـ محاكاة لفعل صادر عن أشخاص دون المستوى العام ٠ وتتضمن هذه الدونية معنى القبح والنقص ، الذى يتمثل فى الناحية الجسمية أو الناحية السلوكية ، أوهما معا ٠ غير أن تلك النقائص الحسية أو الأخلاقية ، ينبغى ألا تصل الى الدرجة التى تسبب فيها ألما أو ضيقا لمشاهدها ٠ والمثال على ذلك ـ كما يورده أرسطو ـ هو القناع الكوميدى ، الذى يتسم بتشوهات أو مبالغات فى ملامح الوجه الانسانى ، وهو بهذا يسبب الضحك ، ولا يثير تعاطف الرائى أو شجنه ٠

(٣) الأرخون archon هو الحاكم الأثينى الذى كان يرفع اليه شعراء الدراما أعمالهم ، كى يختار من بينها الأفضل ليقدم فى المسابقة المسرحية ٠ وكان الأرخون ـ الى جانب ذلك ـ يرشح ـ للمسرحيات التى وقع عليها الاختيار ـ أفراد الجوقة التى ستنشد فيها ، كما يرشح « الممول » الثرى الذى يقوم بالانفاق عليهـــا متطوعا ، كخدمة دينية للشعب اليونانى ٠

(٤) يقال بأن اهتمام الدولة الرسمى بالكوميديا عن طريق منحها جوقة بدأ لأول مرة عام ٦ / ٤٨٧ ق٠م٠

(٥) ابيخارموس (راجع هوامش الفصل السابق)

(٦) كان فورميس Phormis أحد كتاب الكوميديا الدوريين والمعاصرين لأبيخارموس ٠ ولقد ذكر له سويداس عناوين سبع مسرحيات مفقودة الآن ، تدل كلها على أن مادة معالجاته كانت كلها أسطورية ٠

(٧) كريتس Crates شاعر كوميدى أثينى ٠ ويقال بأن أعماله ازدهرت حوالى سنة ٤٥٠ ق٠م٠ وبأنه كان أول شاعر نبذ الهجاء الشخصى كمادة مثيرة للضحك٠ وتعزى اليه عناوين ست أو سبع مسرحيات مفقودة ٠

(٨) هذا هو الموضع الوحيد فى كتاب « فن الشعر » الذى يشير فيه أرسطو الى « وحدة الزمان » ٠ ومن الملاحظ أن أرسطو لا يناقش تعريفها فى مجال حديثه عن العناصر الجوهرية التى تؤلف التراجيديا ، ولا ينص عليها نصا قانونيا واجب الاتباع ، ولكنه هنا يقرر ملاحظة عامة لمسها فى معظم تراجيديات شعراء قومه ، وهوفى مجال مقارنة التراجيديا بالملحمة التى لا تتقيد بزمن محدد ٠

أما الذى أحال هذه (الاشارة) الى قانون ملزم فرض على كتاب التراجيديا للتمسك به ، فهم شراح أرسطو الايطاليون فى عصر النهضة ، والذين استنبطوا أيضا وحدة المكان ؛ أى (يجب) أن تقع أحداث المسرحية فى مكان واحد ، أو أماكن مختلفة ، ولكن فى مدينة واحدة ٠ ومن المعروف أن أرسطو لم يشر الى تلك الوحدة قط ؛ وانما شراحه هؤلاء الذين نادوا بوحدة الزمان ، افترضوا بالتالى وجوب توافر الوحدة المكانية ، لأن التقيد بالزمن المحدد ، انما هو تقيد فى نفس الوقت - بمكان محدد أيضا ٠ وعلى هذا ، فان الوحدة المكانية معزوة ظلما الى أرسطو ٠

أما الوحدة الثالثة - المعروفة لدارسى الدراما وكتابها - فهى وحدة الحدث ، وسيأتى الكلام عليها تفصيلا فيما بعد ، لأن أرسطو دعا اليها واشترط مراعاتها ، وألزم بها ٠

(٩) لمزيد من نقاط المقارنة بين التراجيديا والملحمة ، راجع الفصلين الرابع والعشرين ، والسادس والعشرين ، وشروح هوامشها ٠



(الجـــزء الثـــانى)

(التراجيـــــديا)



(٦)

(التراجيديا : تعريفا ، وأجزاء كيفية)

وأما الحديث عن الملحمة (١) ، وعن الكوميديا ، فسنرجئه الى حين (٢) · أما الآن ، فدعنا ندرس التراجيديا · ولكن قبل أن نفعل ذلك ، يجب أن نستخلص تعريفها ـ الدال على طبيعتها الخاصة ـ مما توصلنا اليه من نتائج فى كلامنا السابق ·

(تعريف التراجيديا)

والتراجيديا (٣) ـ اذن ـ هى محاكاة لفعل (٤) جاد (٥)، تام (٦) فى ذاته ، له طول (٧) معين ، فى لغة (٨) ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفنى · كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية ؛ وتتم هذه المحاكاة فى شكل (٩) درامى ، لا فى شكل سردى ، وبأحداث تثير الشفقة (١٠) والخوف (١١) ، وبذلك يحدث التطهير(١٢) من مثل هذين الانفعالين · وأعنى هنا بـ « اللغة الممتعة » اللغة التى بها وزن ، وايقاع ، وغناء · وأقصد بقولى « يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية » : أن بعض الأجزاء يعالج باستخدام الشعر وحده ، وبعضها الآخر باستخدام الغناء ·

ولما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون ؛ فانه يجب أن يأتى عنصر « المرئيات المسرحية » فى المقام الأول كجزء من جسم التراجيديا الكلى ، ثم يتلوه فى المقام الثانى عنصرا « الغناء » و « اللغة » ؛ وهما وسيلتا المحاكاة · وأعنى هنا بـ « اللغة » · التنظيم العروضى للكلام ؛ أما « الغناء » فشىء مفهوم تماما ولا يحتاج الى توضيح · واذا قلنا بأن

التراجيديا محاكاة لفعل ، وأن الفعل يقضى بوجـــود بعض الأشخاص كى يؤدوه ، وأن لهؤلاء الأشخاص بالضرورة ـ بعض الخصائص المميزة فى الشخصية والفكر « وهـــذان العنصران يحددان نوعية الفعل » فان الأمر يستتبع القول بأن المسببين الطبيعيين لهذه الأفعال هما : الفكر والشخصية • وهذان المسببان يحددان نجاح أو اخفاق كل انسان • فالحبكة ـ اذن ـ هى محاكاة الفعل • وأنا أعنى بـ « الحبكة » هنـا ترتيب الأحداث أو الأشياء التى تقع فى القصة ؛ وأقصـد بـ «الشخصية» ما نعزوه من خصائص وصفات تحدد نوعية القائمين بالفعل • وأعنى بـ « الفكر » كل ما يدلى به القائل سواء ليبين حقيقة عامة ، أو يقرر رأيا •

(أجزاء التراجيديا الكيفية)

وعلى هذا ، فان فى كل تراجيديا ـ كوحدة كلية ـ ستة أجزاء ، هى التى تحدد صبغتها الخاصة ، وقيمتها النوعية • والأجزاء هى :

(١) الحبكة (١٣) ،
(٢) الشخصية (١٤) ،
(٣) اللغـة (١٥) ،
(٤) الفكر (١٦) ،
(٥) المرئيات المسرحية (١٧) ،
(٦) الغنـاء (١٨) •

ويشكل جزآن من تلك الأجزاء « مادة » المحاكاة ، وجزء منها يمثل « طريقة » المحاكاة ، أما الأجزاء الثلاثة الأخرى فتشكل « موضوع » المحاكاة الدرامية • ولا شىء يضاف الى تلك الأجزاء الستة (١٩) •

ولقد استخدم معظم الشعراء الدراميين هـذه الأجزاء

البنائية ؛ لأنه من الطبيعى أن كل مسرحية تحتوى على : عناصر للمشاهدة ؛ كما تتضمن شخصية ، وحبكة ، ولغة ، وغناء ، وفكرا .

(الحبكة والشخصية)

الا أن أكثر تلك العناصر أهمية هو بناء الأحداث « الحبكة » ، لأن التراجيديا - بالضرورة - لا تحاكى الأشخاص ، ولكنها تحاكى الأفعال ، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء . وسعادة الانسان وشقاؤه ، يتخذان صورة الفعل . وغاية مانسعى اليه فى الحياة هو ضرب معين من الفعل ، لا خاصية من الخصائص . فالشخصية تكسبنا خصائص ، ولكننا نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا . وعلى هذا ، فالحدث الدرامى يستخدم فعلا كى يصور به شخصية ، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل . ومن ثم ، فان مجرى الأحداث - أى الحبكة - يشكل غاية التراجيديا ؛ والغاية فى كل شىء ، أهم ما فيه .

بالاضافة الى هذا ، فانه بدون الفعل لن تكون هناك تراجيديا ، ولكن يمكن وجود تراجيديا بدون شخصية . وفى الحقيقة ، أن معظم تراجيديات شعرائنا المحدثين بلا شخصية . واذا كان هذا العيب شائعا - بوجه عام - بين شعراء كثيرين ، فان الأمر - نفس الأمر - يصدق على التصوير أيضا ؛ والدليل على هذا يكمن فى الموازنة بين زيوكسيس (٢٠) وبوليجنوطس (٢١) . فبوليجنوطس يصور الشخصية تصويرا جيدا ، بينما تصوير زيوكسيس خال من التعبير عن الشخصية .

ونعود فنقول بأنه لو ذهب المرء الى تركيب مجموعة من الخطب المعبرة عن شخصية ، وكانت تلك الخطب تمتاز باللغة الصحيحة ، والفكر السليم ، فانها يمكن ألا تحقق التأثير التراجيدى الصحيح ، مثلما تحققه تراجيديا أقل من ذلك لغة

وفكرا ، ولكنها تتمتع بحبكة وحوادث مبنية بناء فنيا ٠ زد على ذلك ، أن أعظم العناصر قوة فى التراجيديا من ناحية احداث التأثير النفسى ، هما : « التحول » و « التعرف »(٢٢)٠ و « التحول » و « التعرف » جزآن من أجزاء « الحبكة » ٠ وثمة برهان آخر ، وهو أن شعراء التراجيـــديا الناشئين ينجحون فى بداية حياتهم فى تجويد « اللغة » وتصـــوير « الشخصية » ، أكثر مما ينجحون فى بناء « الحبكة » ؛ ويمكن أن يقـال نفس الشىء عن كل شعراء التراجيـديا الأوائل ٠ فـ « الحبكة » ـ اذن ـ هى الجوهر الأولُ فى التراجيديا ، بل لها فى منزلة الروح بالنســبة للجســم الحى ٠ ثم تأتى «الشخصية» فى المقام الثانى ٠ وشبيه بذلك يقع فى التصوير: فاستخدام أعظم الألوان جمالا استخداما مضطربا بلا ترتيب، لن يولد فى النفس نفس المتعة التى يولدها تخطيط بســيط لصورة ما باللونين الأسود والأبيض (٢٣) ٠

وهكذا نؤكد بأن التراجيديا هى أساسا محاكاة لفعل ٠ واذا كانت تحاكى الأشخاص ، فلأنها تحاكى الفعل أساسا ٠

(الفكر والشخصية)

ثم يأتى جزء « الفكر » فى المقام الثالث وأعنى به القدرة على قول ما يمكن قوله ، أو القول المناسب فى الظروف المتاح ٠ وهذا الجزء من مقولات التراجيديا يقع ضمن فنى السياسة والخطابة ٠ ولقد كان الشعراء القدامى يجعلون شخصياتهم تنطق بلغة السياسيين ، بينما يجعل الشعراء المعـــاصرون شخصياتهم تنطق بلغة الخطباء ٠ وشخصية المرء هى التى توضح الشىء الذى يختاره أو ينبذه ، بينما يكون ذلك الشىء غير واضح ٠ وعلى هذا ، فان الأقوال التى لا تجعل هـــذا الاختيار واضحا ، أو تلك التى لا يختار فيها المتكلم ، أو لا ينبذ أى شىء على الاطلاق ، فانها لا تعبر عن الشخصية ٠ والفكر ـ من ناحية أخرى ـ يتجلى فى كل ما يقال عند البرهنة

على وجود شىء معين ، أو على عدم وجوده ، أو حيث التعبير عن قضية ما عالمية ٠

(اللغــة)

والجزء الرابع من الأجزاء التى عددناها هو « اللغة » ، وأعنى بها ـ كما قلت آنفا ـ التعبير عن أفكار الشخصيات بوساطة الكلمات ، وجوهرها هو نفسه فى كل من الشعر والنثر ٠

(الغنــاء)

أما عن الجزئين الباقيين فان « الغناء » فى التراجيديا ، يعد أكثر أنواع التزيينات امتاعا ٠

(المرئيات المسرحية)

ومع أن لعنصر المرئيات المسرحية ـ فى الحقيقة ـ جاذبية انفعالية خاصة به ، الا أنه أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية ، وأوهاها اتصالا بفن الشعر ٠ فمن الممكن الشعور بتأثير التراجيديا حتى ولو لم يقم بتقديمها ممثلون فى عرض عام ٠ بالاضافة الى هذا ، فان خلق التأثيرات المسرحية المرئية ، يعتمد على أصحاب الفنون المتعلقة بالاخراج المسرحى ، أكثر مما يعتمد على الشاعر التراجيدى ٠

هوامش الفصل السادس

(١) وردت هذه العبارة فى النص الأصلى هكذا : « أما الحديث عن الشعر الذى يحاكى فى الوزن السداسى » وقد اثرنا - بدلا من ذلك - وضع المصطلح الذى يدل على المعنى المقصود وهو الملحمة ٠

(٢) تحدث أرسطو عن الملحمة فى الفصل الثالث والعشرين ، وحتى الفصل السادس والعشرين ٠ أما الفصول - التى يفترض أنه أفردها لمناقشة الكوميديا فقد فقدت ٠ ولربما كانت تمثل الجزء الثانى من الكتاب الحالى « فن الشعر » ، كما سبق أن أشرنا ٠

(٣) من البين أن التعريف التالى للتراجيديا - والذى ظل طوال القرون السالفة ، وحتى العصر الحديث مدخلا شرعيا لكل دارس هذا الجنس الدرامى - قد ميزها عن الأشكال الشعرية الأخرى ٠ ويتمثل هذا التمييز فى أربعة عناصر جوهرية ، مؤسسة للشكل التراجيدى ، وأشار اليها فى الفصول السابقة ، وهى :

(أ) موضوع المحاكاة : ويتمثل فى أفعال يؤديها أناس ٠

(ب) مادة المحاكاة : وتتمثل فى لغة ذات خصائص معينة ٠

(جـ) طريقة المحاكاة : وتتمثل فى عرض مباشر ، أى درامى ٠

(د) هدف المحاكاة : ويتمثل فى تحقيق التطهير من انفعالى الشفقة والخوف ٠

(٤) يعتقد العلامة بوتشر ، بأن الحبكة فى الدراما هى « المعادل الفنى للفعل فى الحياة الواقعية » (ص ٣٣٤) ٠ وينبثق هذا الفعل praxis - فى رأى أرسطو - من علتين هما : الشخصية والفكر ٠ فشخصية الانسان تملى عليه أن يسلك سلوكامعينا ، ولكنه يأتى من الأفعال فقط ما يتمشى مع الظروف المتغيرة فى حياته ٠ أما فكره ، أو ادراكه الحسى وقدرته على الفهم ، فتدله على ما ينبغى أن يبحث عنه أو يتجنبه فى كل موقف يصادفه ٠ ومن ثم ، فان الفكر والشخصية معا ، هما اللذان يصنعان أفعال الانسان ٠

ولكن كيف يحاكى الفن الفعل ؟ ؟ ان الفعل - فى الحقيقة - لا يعنى الأعمال والأحداث والنشاط الحسى للانسان فحسب ، وانما يعنى أيضا الدوافع الكامنة خلف تلك الأفعال ٠ وما أصدق بوتشر حين يقرر بأن « الفعل » الذى يسعى الفن الى خلقه ، انما هو نشاط نفسى يعمل نحو الخارج ٠ « ان لفعل الدراما دلالة أولية لهذا النوع من الفعل الذى يعبر عن نفسه فى حدث خارجى ، بينما هو ينبثق من قوة الارادة الداخلية » (ص ٣٣٥) ٠

ان تعرفنا على شخصيات المسرحية لا يتم من خلال التوصيف والرواية فحسب ، وانما يتم أيضا ـ فى المحل الأول ـ من خلال الأحداث التى يقومون بأدائها ، والتى تحدد خصائصهم وطبائعهم · وعلى هذا ، فبدون الفعل فى العملية الشعرية الدرامية ، لن تكون هناك دراما بالمعنى الصحيح لهذا المصطلح ، وانما يمكن أن يكون هناك ـ تجاوزا ـ شعر ملحمى ، أو غنائى ، أو أى شئ شعرى آخر ، وليس شعرا دراميا ·

والمسرحية المأسوية ، هى محاكاة لفعل له مواصفاته التى ستلى بعد ذلك · وهذا الفعل هو فى حقيقته تصور لحياة بشرية ، سواء كانت فى أسمى درجات السعادة ، أو أحط دركات التعاسة · وهذه الحياة البشرية نفسها ، تتركب من حالة فعل ، وليست مجرد حالة عقل ، أو وضع مجرد · ويتم هذا التصور الحياتى فى شكل نشاط له جوانب داخلية ، وأخرى خارجية · والحبكة الدرامية هى التى تعكس هذه الحالة من الفعـــل ·

واستخلاصا مما تقدم ، نتبين أن مصطلح « الفعل » فى الدراما ، لا يدل على الأفعال والأحداث التى تشكلها المواقف فحسب ، ولكن يتضمن أيضا العمليات العقلية ، والدوافع النفسية التى تكمن خلف السلوك الظاهر ، أو التى تنشأ بسببه ·

(٥) معنى الجدية هنا مناقض لما هو هزلى · ومن ثم يمكن وصفها بـ « الأهمية » أو « الخطورة وعظم الشأن » · الا أن هذه الصفة اليونانية نفسها spoudaias عندما ترتبط بفعل ، أو شخص ، أو خلق ، فهى تتضمن معنى أخلاقيا أى نبيلا ، أو طيبا ، أو مرضيا · وهو ـ بالطبع ـ عكس ما تدل عليه الكوميديا · ولهذا لجأ بعض علماء اليونانيات المحدثين ـ مثل G.M.A. Grube ـ الى القول بأن التراجيديا « محاكاة لفعل نبيل » أى صالح ، أو مرض ·

(٦) يدل التمام هنا ، على وجوب تحقيق كمية معينة من الأحداث الدرامية مكتفية بذاتها ، وتشكل فيما بينها « كلا » كاملا ، له بداية ووسط ونهاية ، وتتوافر فى داخله عوامل التأثير التراجيدى ·

(٧) يشير الطول هنا الى مساحة ، أو حجم ، أو امتداد التراجيديا بما يسمح بتطوير حدث جاد تطويرا دراميا منتظما من البداية الى النهاية ، فى وحدة عضوية · وسيعود أرسطو بعد ذلك ، لمناقشة الطول مناقشة جمالية فى الفصل التالى مباشرة ·

(٨) ان لغة التراجيديا ممتعة لانها مشفوعة بتزيينات فنية تتمثل فى شعر موزون ، قريب من النثر فى سيولته ، وصدق تعبيره للحوار والحديث الفردى ، ثم فى شعر غنائى تصاحبه الموسيقى وتؤديه الجوقة ، أو بعض شخصيات المسرحية ·

(٩) الشكل السردى ليس من خصائص الدراما الأرسطية بصفة عامة ، وانما هو

من خصائص أجناس أدبية أخرى كالرواية ، أو الملحمة ، أو الشعر الديثرامبى ، لأن طبيعة تلك الأجناس ـ وغيرها ـ تقتضى الاخبار والوصف المباشر · أما الدراما ، فهى فى صميم جوهرها محاكاة لفعل ، يتجسد على خشبة المسرح بوساطة أشخاص ·

(١٠) الحقيقة أن هذين الانفعالين ـ الشفقة والخوف ـ يتولدان من جدية الفعل أو أخلاقيته ·

والشفقة هى ما نحس به تجاه شخص مثلنا يقاسى من محنة أو بلية ، لا يستحق التورط فيها · وهو فى معاناته يكافح ضد تهديد تلك المحنة لسعادته ·

(١١) الخوف هنا ، يعنى ما نحس به تجاه شخص مثلنا يتهدد الخطر سعادته أو حياته · ومن ثم ، فهو لا يشعر باستقرار نفسى أو طمأنينة ، وانما يظل ـ مع المتفرجين يترقب وقوع كارثة · والخوف هو مادة الشفقة ، ولا شفقة بلا خوف ·

(١٢) التطهير من أعقد المصطلحات الأرسطية التى دار حولها جدل طويل · ولأن أرسطو لم يقدم لمصطلحه المهم هذا أى تفسير ، فقد نشط الشراح منذ القرن السادس عشر وحتى الآن ، فى تقديم تأويلات متباينة ومتضادة · ومما أعان على تقديم تلك الاحتمالات التفسيرية ، النظر فى أماكن متفرقة معينة فى بعض رسائل أرسطو الأخرى ، مثل : « الخطابة » ، و « السياسة » و « الأخلاق » ·

ولأن المجال هنا لن يتيح لنا فرصة الاسهاب والجولان الطويل وراء التفسيرات الجمالية والنفسية التى قيلت ، فسنكتفى بتلخيص بعض النظريات العامة المتعلقة بالتطهير :

١ ـ النظرية المقارنة : هاجم أفلاطون المسرحية المأسوية بدعوى أنها تثير فى نفس مشاهدها عاطفتى الخوف والشفقة · وهذه الاثارة ـ فى رأيه ـ تجعل صاحب هذه العواطف المستثارة ضعيفا من الناحية الانفعالية · ولقد رد أرسطو على أستاذه هنا بما معناه : أن اثارة هاتين العاطفتين فى نفسية المشاهد تخلصه منهما ، ومن ثم يحدث التطهير الذى يجعل الشخص أكثر صحية ، وأقوى انفعالية ·

٢ ـ النظرية السادية : يحدث التطهير فى نفس مشاهد المسرحية المأسوية عندما يتمتع برؤية الآخرين يتعذبون أمامه · وتتضاعف هذه المتعة ، حين يتحقق من أن ما يراه فوق خشبة المسرح ما هو الا تمثيل فى تمثيل ، وليس الحياة الواقعية نفسها ·

٣ ـ النظرية الاحلالية : عادة ما يتمثل المتفرج نفسه فى احدى الشخصيات المأسوية التى تعانى الأزمة المعذبة · وبعدما تنتهى المسرحية ، يداخل المتفرج نوع من السرور الناتج عن شعورين :

(أ) بأن الأحداث المفجعة لم تحدث له حقيقة ،

(ب) ثم بأن متاعبه الشخصية ليست كارثية كتلك التى رآها ، ويمكن أن تحدث

٤ ـ النظرية التعليمية : عندما يشاهد المتفرج معاناة البطل المأسوى يتعلم ـ عن طريق أحاسيس الخوف والشفقة المستثارة ـ أن انفعالات البطل الشريرة مهلكة ، ومن ثم يتجنبها فى حياته ٠

٥ ـ النظرية الطبية : قد تزيد عاطفتا الخوف والشفقة فى نفوس بعض الناس الى درجة مرضية ، وعن طريق تقديم نفس كمية هاتين العاطفتين أو بكمية أزيد تحدث اراحة باثولوجية « وداونى بالتى كانت هى الداء » ٠ ومن ثم يشعر الشخص (المستشفى) بامتاع يعيد اليه توازنه الانفعالى الصحيح ٠

٦ ـ النظرية التجريبية : ان المتفرج يستمتع بخوض تجربة الانفعالات المقدمة له اصطناعيا فى مشاهد الخوف والشفقة ، دون أن يضار هو نفسه ضرراشخصيا ٠

٧ ـ النظرية الدرامية : تقع فى الحياة اليومية كثير من الأحداث الحزينة ، التى تثير فى نفوس الناس خوفا وشفقة ٠ ولأن هذه الأحداث لا توحد بينها ولا منطق ، فانها تسبب للآخرين احباطا ذهنيا ، يتركهم فى حالة من الاضطراب والاختلال النفسى ٠ أما الأحداث الدرامية ، فانها تختار وترتب ، فى تتابع ، خاضع للمنطلق والحتمية والسببية ، مما يبعث فى المتفرجين اكتفاء ذهنيا ، وراحة نفسية ٠

٨ ـ النظرية التماثلية : ومؤداها أن التطهير يجب أن يقع ـ بطريقة مماثلة ـ لشخصيات المسرحية ذاتها قبل أن يؤثر فى الجمهور المشاهد ٠ فهناك خوف وشفقة ، يسيطران على مسرحية هاملت ، وكذلك على متفرجيها ٠

(١٣) اعتبر أرسطو الحبكة mythos ـ أو العقدة كما تترجم أحيانا ـ أعظم الأجزاء الكيفية أهمية فى بناء التراجيديا ، بل هى على حـــد قوله ـ « روح المأساة » ٠ والحبكة مصنوعة ـ بالضرورة ـ مما تفعله الشخصيات ، وما تفكر فيه ، وما تشعر به ، وعلى هذا ، يمكن القول بأن مادة « الحبكة » هى « الشخصية » ، ومادة « الشخصية » هو « الفكر » فى عامة وجوهه ٠ ولكن ينبغى أن نتذكر أن نوعيات الشخصيات التى يستخدمها الكاتب المسرحى ، تتحدد ملامحها ، طبقا للافعال التى تقوم بها خلال مراحل العمل الدرامى ٠ ومن ثم ، فان تشكيل الشخصيات ورسمها محكوم بالحبكة ((Heffner p. 81) .

والحقيقة أن مصطلح « الحبكة » ، من بين المصطلحات الدرامية الهامة التى يسىء تفسيرها غالبية دارسى الدراما فى مصر ـ والعالم العربى أيضا ـ لأنهـــم ينقلون تفسيراتهم عن مصـــادر أجنبية ثانوية ، واقعـــة فى نفس الفهم غير الصحيح ٠ ولعـــل أشهر خطـــأ تطبيقى لمفهوم الحبكة ، هـــو الادعـــاء الشـــائع بأن مسرحيـــات الكاتب الروسى أنطون تشـــيخوف بلا حبـــكة Plottess أى أنها خالية من (حدوتة) ، يمكن سردها كما تسرد القصص التقليدية ٠ كما يزعم البعض ، بأن الحبكة ـ أو العقدة ـ تعنى مهارة الكاتب فى استخدام الحيل الدرامية ، بقصد احداث تأثير التشويق فى الجمهور ٠

ان كل مسرحية ـ حتى ولو كانت عبثية ، أو تجريدية ـ ذات حبكة ٠ هذا اذا ما اطرحنا مفهوم الحبكة كقصة ذات أحداث سببية مسلسلة،الى المفهوم الصحيح الذى يعنى

أنها « التنظيم العام لأجزاء المسرحية » . أى ترتيبها ، الى بعضها فى أسلوب ما . وبناء على هذا المفهوم ، فان الحبكة تستوعب بداخلها قصة أولا قصة ، كما أنها تتضمن هندسة الأجزاء الكيفية البنائية الأخرى . أى « اذا ما اعتبرت الحبكة التنظيم الكلى أو الكامل الذى يحاول الكاتب تحقيقه ، فان العناصر الخمسة الاخرى يمكن اعتبارها كأجزاء هذا الكل . ومن جهة أخرى ، اذا كانت الحبكة تعتبر هدفا يجاهد الكاتب فى الوصول اليه فى بنائه المسرحى ، فان الأجزاء الخمسة الأخرى ، يمكن اعتبارها كوسائل لتحقيق هذا الهدف » . (Heffner p. 82)

وعلى هذا ، يصبح من العسير فصل الحبكة عن الأجزاء الأخرى الا بهـــدف التحليل . واذا ما سلمنا بأن الدراما الحقيقية ليست فيما يحدث حدوثا حسيا فقط ، ولكن ـ فى المحل الأول ـ فيما يقع داخل الشخصيات ، فان هذه العوالم الداخلية هى العنصر المادى الأول فى الحبكة ، وهى ما يسعى الى فهمه وتجسيده المؤلف ، ومن بعده المخرج والممثل وغيرهما من الفنيين المسرحيين .

(١٤) يتضح من تفسير معنى الحبكة ـ على النحو السابق ـ أن الشخصية فى المسرحية تتحدد خصائصها من خلال بناء الحبكة ، وأن الحبكة نفسها تتطور ماديا من خلال الشخصية . ولكن ما هو المقصود بـ « الشخصية » ؟ ؟

تترجم الكلمة اليونانية ethos بـ « الشخصية » أو « الأخلاق » كما استخدمها الدكتور عبد الرحمن بدوى ، وهى الترجمة الحرفية الأقرب للاصل . وتدل ـ فى رأى أرسطو ـ على الجانب الأخلاقى الذى يصدر عنه الشخصية ، ويحدد نوعية ارادتها وقراراتها الفعلية .

ان التراجيديا ـ فى جوهرها ـ ليست تصويرا للشخصيات ، وانما هى محاكاة لأفعال هذه الشخصيات . وعلى هذا ، اذا كانت الشخصية تتبع الفعل أو الحدث ، فانه يتحتم على الشاعر التراجيدى أن يهتدى الى أفعاله الدرامية أولا ، ثم حبكته،وشخصياته التى تقوم بتنفيذ ذلك . ومعنى هذا ، هو أن الفعل أهم من الشخصية لأنه هو الذى يصنعها . ان الشخصية تتخلق من الأفعال المتكررة تكرار العادة ، ومن تأثيرات الظروف المحيطة بها ، وكلها عوامل محركة لها . وعندما يأخذ الشخص فى اكتساب تلك الدوافع المحركة ، يبدأ فى تفهمها تفهما عقلانيا ، ويصبح مسئولا عنها من الناحية الأخلاقية ، ومحكوما عليه بها من قبل الآخرين ، من حيث أنه شخصية صالحة ، أم شخصية طالحة .

ويقدم أرسطو مزيدا من التفصيلات فى رسم الشخصية التراجيدية ، فى الفصلين الثالث عشر والخامس عشر من هذا الكتاب .

(راجع Heffner, p. 13)

(١٥) يعتبر الشاعر المسرحى أحد المتعاملين مع الكلمات lexis كوســيلة

أساسية يبنى بها عمليته الفنية • وهذه الكلمات مبعثرة فى القواميس اللغوية ، وكما أنها فى متناول أيدى جميع القراء ، فهى أيضا فى متناول يد الكاتب المبدع الـــذى يتخيرها ، ويمزج بينها ، ويرتبها فى شكل خاص مرتبط بذاتيته ؛ مما يجعلها صالحة لحمل المعنى المستهدف فى الأداء الدرامى • وهناك ثلاثة مؤسسات رئيسية تسهم فى صياغة ذلك ، وهى :

(أ) الفكر المراد التعبير عنه • فكما أن المعنى هو العامل المكون للغة ، فان اللغة هى المادة التى ينبثق عنها المعنى الموظف فى القطعة الدرامية •

(ب) وطبيعة الشخصية التى تستخدم اللغة هى المؤسس الثانى ،

(حـ) أما المؤسس الثالث ، فهو التأثير المتوقع أن تحدثه الكلمات •

وأهم الخصائص التى يجب أن تتوافر فى اللغة الدرامية : الوضوح - الا اذا قصد بها غير ذلك - واثارة الاهتمام ، والايهام بأنها لغة عادية وان كانت غير ذلك • ويتأتى الوضوح عن طريق استخدام الكلمات المألوفة والمفهومة • ومن المعروف ، أن اللغة الدرامية الحديثة - سواء كانت شعرا أم نثرا - نستعين فى بيانها بالمصطلح الشائع ، والتعبيرات الدارجة ، والأمثال الشعبية •

ولا شك أن اللغة الشعرية فى الدراما ، تتطلب مستويات تعبيرية خاصة ، أسمى من اللغة النثرية ، واذا كانت تستخدم - أحيانا - كلمات غير مستأنسة ، فهى فى أحسن حالاتها التأثيرية تستخدم المجاز ، وتمزج بين ما هو عادى واضح ، بما هو غير عادى وغريب •

واللغة الشعرية الأميز ، هى التى تبنى فى ذهن المتفرج المسرحى صورا فنية موحية • وأية دراسة للغة الدرامية ، يجب أن تبدأ بكلام الشخصية والدوافع الكامنة خلفه • أى الأفكار التى تحمل الكلمات عبء توصيلها •

(راجع نفس المصدر السابق ص ٩٦)

(١٦) ان الفكر dianoia - كما سبق أن أشرنا - هو العنصر الذهنى الذى يتدخل فى كل التصرفات التى نصفها - تبعا لمواضعاتنا - بأنها معقولة - أو غير ذلك - والذى من خلاله تستطيع الشخصية أن تجد لها تعبيرا ظاهريا محسوسا • بمعنى أن الفكر فى مسرحية ما ، يتمثل فى كل ما تقوله الشخصيات ، وما تفعله • ومن ثمة ، فهو يتجلى فى مشاعر الشخصيات ، وفى تأملها الفكرى ، وقراراتها الفعلية • وبهذا ، يعد الفكر هو المادة الأساسية التى تصاغ منها الشخصية الدرامية •

ان تأملات الشخصيات المسرحية التى نتعاطف معها وقراراتها الفعلية ، يمكن اعتبارها فكر المسرحية الايجابى • وتتأثر هذه المحصلة - بلا شك - بأقوال وأفعال الشخصيات الأخرى الخصيمة التى لا نتعاطف معها • وعلى هذا ، فان الفكر السلبى ، أو المناقض ، يعد هو الآخر عاملا مساعدا فى تصميم وبناء الفكر العام فى المسرحية •

وهكذا يمكن اعتبار كل مسرحية - من حيث الفكر - نوعا من التناقش والمناظرة التى تعد فيها المواقف ، والانفعالات ، والتأملات ، والأقوال ، والأفعال ، وغيرها موادا

للبرهنة والاثبات · أى أن أية مسرحية ما هى الا عملية تدليل ، عن طريق التصوير الدرامى ، وليس عن طريق سرد الحقائق المجردة ، أو المنطقة ·

ان مخرج المسرحية ، وممثليها ، والعاملين فيها ، - بل وقراءها - يجاهدون فى الوصول الى معنى المسرحية العام لتمثيله وتجسيده · وكلما تعمق كل منهم فى أغوار معانيها ، كلما كان التفسير أعمق ، والتجسيد أصدق · (نفس المرجع ص ٨٨) ·

(١٧) تعتبر المرئيات المسرحية فى نظر أرسطو - أقل الأجزاء الكيفية أهمية فى العملية الدرامية ، بينما تصبح تلك المرئيات من أهم عناصر العرض المسرحى ·

ولقد آثرنا ترجمة الكلمة اليونانية opsis الى « المرئيات المسرحيات » كى تدل على كل عنصر مرئى فوق خشبة المسرح ، بما فى ذلك : المنظر ، والأثاث ، والملابس ، والاضاءة ، والمكيجة ، وتحركات المثلين وايماءاتهم · وبهذا ، فكل فعل حسى يصدر عن الشخصية يعتبر جزءا من المرئيات المسرحية ، والذى يخص فن الممثل فى المحل الأول ، ولا يخص الكاتب المسرحى الذى يهتم بالكلمات المنطوقة ، والأفعال والعواطف ، أثناء تصويره لكل شخصية · ومن ثم ، فان « الممثل يجعل مما هو مرئى أداة ، أو وسيلة ، لمعالجة الفكر ، والانفعال ، والشخصية » كما أن المخرج المسرحى ، يستخدم المرئيات المسرحية فى تنظيم الأفعال المحسوسة التى تؤديها الشخصيات ، كالدخول والخروج ، والتجمع والتفرق ، والتحرك والتوقف ، كما يوافق على الأزياء والمناظر والمكيجة وكل العناصر الأخرى المشوفة ، والمسهمة فى تكوين الطقس العام · ومن ذلك كله يمكن القول بأن المرئيات المسرحية ، عنصر يتعلق بالحيز المكانى فى الغالب الأعم ، الا أنه يمكن - فى القليل - أن يتعلق بالحيز الصوتى ، كما يتمثل ذلك فى المؤثرات الصوتية التى تستخدم فى العرض المسرحى ·

ان عنصر « المرئيات المسرحية » - كغيره من الأجزاء الكيفية الأرسطية - يمكن استخدامه لتبرير الفعل الدرامى - فالديكور ، أو الاضاءة ، أو تحركات الممثلين وايماءاتهم ، أو نبرات أصواتهم منظورات مسرحية تساعد فى زيادة تأثير الكلام ، وتجعله قابلا للتصديق ، بل يمكن أن تكون بديلا للاقوال فى بعض الأحيان · وقد لا نتعدى الحقيقة اذا ما قررنا أن هذا الجزء فى بعض المسرحيات الواقعية الحديثة ، يكون ذا أهمية خاصة فى التعبير والافصاح ·

(المرجع السابق)

(١٨) لاشك أن الكاتب المسرحى يصوغ حوارياته ، وأحاديثه الفردية الدرامية ، كى يؤديها الممثلون بصوت مسموع · ومن ثم ، لابد وأن تتوافر لتلك الحواريات والفرديات اللغوية ، قيم صوتية ونغمية خاصة · وحتى ولو كتب مؤلف مسرحى عمله نثرا ، فان هذا العمل لابد وأن يحتوى على قيم نغمية عالية مؤثرة كما هو واضح فى بعض مسرحيات توفيق الحكيم - مثلا - أو تنيسى وليمز ·

ان تأثير كل سطر فى المسرحية المعروضة ، يعتمد على ارتفاع الصوت وانخفاضه ،

وعلى تلوينه ، وتأكيده ، وسرعته وايقاعه ٠٠٠ الخ ٠ وهذه - بلا ريب - عناصر موسيقية ، تؤكد التأثير والمعنى ، اذا ما استخدمت الاستخدام الصحيح ٠

ان الكلمات - كما هو معروف - رموز لأصوات دالة ٠ والمسرحية الجيدة البناء ، جيدة من ناحيةتنظيم الأجزاء ، كما هى جيدة من ناحية الموسيقى اللغوية ٠ ولهذا كان على الممثلين ، أن يعتنوا بذلك ، حتى يتم التجسيد والتفسير على أحسن وجه ٠

ان عنصرى « الغناء » melos ، و « المرئيات المسرحية » يشكلان الرابط الأساسى الذى يربط النص المسرحى كعمل لغوى ، بفن المسرح كعرض مرئى مسموع ٠

(١٩) بعد أن قدم أرسطو تعريفه لطبيعة التراجيديا ووظيفتها ، اتجه الى معالجة أجزائها الكيفية الست ٠ ومن المشاهد أن هذه الأجزاء يمكن أن تتوزع على عناصر المحاكاة الثلاثة على الوجه التالى :

(أ) موضوع المحاكاة : وتتمثل فى الحبكة ، والشخصية ، والفكر ٠

(ب) مادة المحاكاة : وتتمثل فى اللغة ، والغناء ٠

(حـ) طريقة المحاكاة : وتتمثل فى المرئيات المسرحية ٠

(٢٠) زيوكسس Zeuxis مصور يونانى من هيراقليا فى جنوب ايطاليا ٠ ولقد ذكر بللينى له تاريخا عام ٣٩٧ ق٠م٠ وقبل عام ٤٠٦ ق٠م٠ صور ألكمينا ابنة ملك أراجوس (كما تروى الأساطير) ٠ كما قام بعمل صور قصر أرخيلوس بين سنتى ٤١٣ و ٣٩٩ ق٠م٠ ، وكانت أشهر صوره فى العالم القديم صورة هيلين ٠ وقيل بأنه كان يستخدم الضوء الساطع ليعارض به الظل ، وكان دقيقا وصادقا فى تصويره ومحاكياته حتى قيل بأن الطيور كان يمكن أن تنخدع وتلتقط عناقيد العنب التى كان يصورها ٠ لم يبق من أعماله شىء ٠

(٢١) بوليجنوطس (ورد ذكره فى شروح الفصل الثانى) ٠

(٢٢) « التحول » و « التعرف » راجع شرحهما فى الفصلين العاشر ، والحادى عشر) ٠

(٢٣) من الواضح المؤكد ، أن الحبكة فى رأى أرسطو أكثر أهمية من الشخصية ٠ ويذهب فى أفضليته تلك الى الحد الذى يزعم فيه بأن التراجيديا ، يمكن أن توجد بلا ملامح شخصية أساسية ، ولكنها لا يمكن أن تعيش بدون حبكة ٠ ولتوضيح ذلك يشبه الحبكة بالخطوط الرئيسية فى الصورة ٠ ومع أن الألوان جميلة فى حد ذاتها ، الا أنها تخلو من الدلالة اذا لم تداخلها تلك الخطوط ٠ وكذلك لا معنى للمسرحية التراجيدية دون الحبكة ، كما أن الشخصية لا معنى لها من غير التخطيط ٠

(٧)

(قواعد الحبكة الدرامية ـ (١))

(الحبكة ومـــــداها)

بعد أن فرغنا من تمييز تلك الأجزاء (١) فلنبحث الآن فى البناء الصحيح للحبكة ، طالما كانت هى أول ، وأعظم شىء له أهمية فى التراجيديا (٢) ٠

لقد عرفنا التراجيديا بأنها محاكاة لفعل تام فى ذاته ، وكامل ، وذى عظم معين ؛ لأنه يمكن للشىء أن يكون كاملا ، ولكنه يفتقر الى المدى المحدود ٠ و « الكامل » هو ماله بداية، ووسط ، ونهاية ٠ و « البداية » هى التى لا تعقب بذاتها أى شىء بالضرورة ، ولكن يعقبها بالضرورة شىء آخر ، أو ينتج عنها ٠ و « النهاية » على النقيض من ذلك : فهى التى تعقب بذاتها ـ وبالضرورة ـ شيئا آخر ، اما بالحتمية ، واما بالاحتمال (٣) ، ولكن لا شىء آخر يعقبها ٠ أما « الوسط » فهو ما بذاته يعقـــب شيئا آخر بالضرورة ، كما يعقبه شىء آخر ٠ وعلى هذا ، فان الحبكة الجيدة البناء ، يجب ألا تبدأ أو تنتهى كيفما اتفق ، بل يجب أن تخضع فى ذلك لتلك الأصول التى ذكرناها ٠

(الطـــول الملائم)

زد على هذا ، أن الشىء الجميل ـ سواء كان كائنا حيا ، أو أى مؤلف من أجزاء مختلفة ـ يجب ألا تترتب أجزاؤه فى انتظام فحسب ، بل يجب أيضا أن يكون ذا عظم ملائم ، لأن الجمال يتوقف على محدودية الحجم ، وعلى التنظيم ٠ ومن ثم ، فان الكائن العضوى المتناهى فى الصغر ، لا يمكن أن يكون جميلا ، لأن رؤيتنا له لا تستبينه فى وضوح ، كما أنه

يرى فى لحظــــة من الوقت لا تكاد تدرك أو تحس ٠ وكذلك لا يمكن أن يكون الحيوان الفائق فى ضخامته ـ هذا الذى طوله ألف ميل مثلا ـ جميلا ، لأن العين لا يمكن أن تستوعبه كله مرة واحدة ، لأن الوحدة والشـــعور بالكلية مفقودان بالنسبة للرائى ٠

وهكذا ، فكما أنه لا بد من ضرورة توافر عظم معين فى الكائن الحى ، وفى « الكل » الذى يتألف من أجزاء كثيرة بما يجعل العين تستوعبه فى نظرة واحدة ، فكذلك ينبغى أن تكون للحبكة ـ بالضرورة ـ طول معين ؛ وهذا الطول ، ينبغى أن تدركه الذاكرة بسهولة (٤) ٠

(حـــد الوقت)

وتعيين طول الحبكة ـ الذى يرتبط نسبيا بمتطلبات العرض المسرحى ، وطاقات جمهوره من المتفرجين ـ لا يدخل فى نطاق النظرية الشعرية ٠ ولو كان على الممثـــلين أن يؤدوا مائة تراجيديا فى المسابقات المسرحية ، لوجب أن يقاس الوقت بوساطة الساعة المائية ، وكان هذا يحدث فى الأيام السالفة كما يزعمون (٥) ٠ ولكن ـ على أية حال ـ فان الحد الثابت الذى تفرضه طبيعة الدراما نفسها ، هـــو أنه : كلما عظم الطول ـ وكان فى كليته مفهـــوما ، وادراكه ممكنا ـ كلما ازداد جمال المسرحية بسبب عظمها هذا ٠ ولكى نضع قاعدة تعريفية تقريبية ، يمكن القول بأن الحد الصحيح والـــكافى للحبكة ، هو الطول الذى يسمح للبطل بأن ينتقل ـ خــــلال سلسلة من الأحداث الممكنة أو الحتمية ـ من حال الشقاوة الى حال السعادة ، أو من حال السعادة الى حال الشقاوة ٠

هوامش الفصل السابع

(١) أى الأجزاء الكيفية التى سبق أن تعرض لها فى الفصل السابق ٠

(٢) ان اهتمام أرسطو الشديد بـ « الحبكة » يكاد يجعلها لا جوهر العملية المسرحية فحسب ، وانما يجعلها أيضا لب مقالته التى بين أيدينا ٠ فمن الملاحظ ، فى الفصل السابق (السادس) أنه خص الحبكة ـ كجزء بنائى ـ بحوالى ثمانية وعشرين سطرا من التعريف والتوصيف ، بينما كان نصيب الأجزاء الخمسة الأخرى من ذلك حوالى ثمانية عشر سطرا ٠

ولو استعرضنا كتابه الحالى كله ، لوجدنا أن حديثه عن الحبكة ، يكاد يشغل سبعة فصول ، بالاضافة الى أجزاء فى فصلين آخرين ، وتكملة فى فصل ثالث ٠ هذا بينما يشغل حديثه عن الأجزاء البنائية الأخرى خمسة فصول من بين كل تلك الفصول ٠

ولقد لاحظ العلامة تلفورد K. A. Telford فى تعليقاته على ترجمته لكتاب « فن الشعر » ، أن الفصول التى تبدأ من فصلنا الحالى ، وتنتهى بالفصل الثامن عشر ، يمكن أن تقسم الى أربعة أقسام تعالج المشكلات المتعلقة بمسببات الحبكة الأربعة :

١ ـ الفصول التى تبدأ من الفصل السابع ، وحتى الفصل الحادى عشر ، تعالج الوحدة البنائية للحبكة ، أى علتها الصورية ، ثم تصل فى ذلك الى قاعدة هذا البناء التى تتمثل فى احتمالية الاحداث وضروريتها ٠

كما أن تلك الفصول المتعلقة بالبناء الشكلى ، أو وحدة الأحداث ، تقع بدورها فى أربعة أجزاء ، يعالج كل منها أحد المسببات الأربعة لهذه الوحدة ، وذلك على النحو التالى :

(أ) الفصل السابع ، يهتم بالعلة الشكلية للبناء ، أى بتنظيمه وطوله ٠

(ب) الفصل الثامن يتعرض للعلة المادية ، أى للاجزاء التى تسبب هذا التنظيم أو الطول ـ أى أحداث الحبكة ٠

(جـ) الفصل التاسع يتعلق بعلاقة الشاعر بالبناء كعلة فاعلة ، ويحدد النطاق الذى من خلاله يؤثر فى وحدة هذا البناء ٠

(د) أما الفصلان العاشر والحادى عشر ، فيعالجان بناء الحبكة على أساس هدفيتها ، أى علتها الغائية ٠

٢ ـ ويتناول الفصل الثانى عشر ، الحبكة كتنظيم كمى ، أى كعلة مادية ٠ ثم يصل فى ذلك الى قاعدة هذا التنظيم التى تتمثل فى وحدة الصراع ٠

٣ ـ فى الفصل الثالث عشر ، وحتى السادس عشر ، تعالج الحبكة كتنظيم له وظيفة تتمثل فى الامتاع الصحيح الناتج عن التراجيديا ، وهذه هى العلة الغائية ٠ أما قاعدة هذا التنظيم ، فهى التطهير من انفعالى الشفقة والخوف ٠

٤ - أما الفصلان السابع عشر ، والثامن عشر ، فيتعلقان بتنظيم التراجيديا كما تصممها الخصائص المميزة لطبيعة الشاعر ، وهذه هى العلة الفاعلة للحبكة · وتتجلى قاعدة هذا التنظيم فى رؤية الشاعر ، أو الفكرة الشعرية التى يحاول التعبير عنها ·

(٣) ان توحد الحبكة توحدا عضويا مقرون هنا بالحتمية أو الاحتمال · فهى تحاكى فعلا يتألف من أحداث ومواقف يجب أن تخضع لقانون الامكان والضرورة · وهى لا تقصر محاكاتها تلك على ما حدث فعلا ، وانما يمكن أن تحاكى الفعل المحتمل الحدوث ، أو المحتوم حدوثه ، تحت ظروف معينة ·

ان الحتمية والاحتمال ، يشيران ضمنيا الى المنطق الفنى الذى يربط الأحداث برباط داخلى ، حتى لا يترك أى شيء للمصادفة ، وفرقعة الادهاش · ولا مانع من أن استخدام الادهاش فى أحداث وقعت فى الماضى السحيق ، خارج حيز الفعل المعالج دراميا أمام النظارة ، أو يمكن أن يقع فى المستقبل ، ولكن خارج هذا الحيز ·

ومفهوم الحتمية والاحتمال ، ليس مقصورا على الفعل المحاكى فحسب ، وانما ينسحب أيضا على كلمات الشخصية الدرامية وتصرفاتها · ويعنى هذا ، وجوب توافر التماسك والترتيب كعنصرين خالقين للوحدة الفنية ·

كما أن الاحتمال فى حقيقته ، يفرض على الفعل التراجيدى أن يكون مقنعا ، أو قابلا للتصديق · واذا ما اضطر الشاعر الى معالجة مادة غير محتملة الوقوع ، فان مهارته أو أودربته هى التى تجعل غير المحتمل هذا فنا مقنعا وقابلا للتصديق ·

وهكذا ، فان الفعل غير المحتمل ولكنه مقنع ، أفضل بكثير من الفعل الممكن ولكنه غير مقنع ·

(راجع الفصل الرابع والعشرين)

(٤) أشار أرسطو الى مسألة الطول أثناء تعريفه للتراجيديا فى الفصل السابق · وهو هنا يعاود الحديث عنه · فالحبكة - فى نظره - لابد وأن يتوافر لها حجم معين ، أى امتداد طولى محدود · فينبغى ألا تكون طويلة جدا ولا قصيرة جدا · فهى اذا ما كانت على الحالة الاولى ، فان الذاكرة لن تستوعب كليتها ، وستنسى البداية قبل الوصول الى النهاية ، وسيكون من الصعب اخراجها فوق خشبة المسرح · أما اذا كانت على الحالة الثانية ، فسيكون من الصعب معالجة الأحداث الضرورية لتحويل حظ البطل كما سيصعب تمييز كل جزء من أجزائها المختلفة فى وضوح تام ، كما هو الحال بالنسبة لدويبة صغيرة جدا ·

أما الطول الأمثل ، فهو الذى يتفق مع وحدة الحدث ، ويكفى لاجراء عملية التغيير فى حظ البطل ، ويتطور تطورا صحيحا تاما ، ويتوافر فيه تنظيم الأجزاء تنظيما يراعى نسبتها الى بعضها ، ويسوده المنطق ، والتوازن ، ووحدة الوضوح ·

(٥) الفرض هنا غامض ، وتأويلاته العديدة متضاربة ولا تزيل لبسه ·

(٨)

(قواعد الحبكة الدرامية - (٢))

(وحـدة الحبكة)

ان وحدة الحبكة الدرامية لا تتمثل - كما يعتقد البعض - فى كون موضوعها يدور حول شخص واحد • فهناك أشياء لا تحصى تقع لهذا الشخص الواحد ، ومن المستحيل أن تختزل فى وحدة • ومن نفس المنطلق ، هناك عديد من الأفعال التى يؤديها شخص واحد ، ولا يمكن صوغها فى شكل فعـــــل واحد (١) • ومن ثم ، يتضح خطأ كل الشعراء الذين نظموا ملاحم فى هرقليس (٢) ، أو فى أودسيوس (٣) ، أو كتبوا منظومات من هذا القبيل • فقد تصوروا أنه مادام هرقليس رجلا واحدا ، فان قصته يجب أن تكون واحدة أيضا • ومن المعلوم ، أن هوميروس - وله فى كل شىء المنزلة الأسمى - قد فهم هذا الأمر فهما صحيحا ، وذلك اما بفضل تمكينه مـــن حرفته الفنية ، أو بفضل عبقريته الفطرية • فعندما ألـــف « الأوديسة » (٤) لم يضمنها كل ما حدث لبطله أودسيوس : مثل اصابته بجروح فوق جبل البرناس (٥) ، أو مثل تظاهره بالجنون عندما احتشدت جموع الجيش (٦) ؛ لأن هـــاتين الحادثتين لا تتصلان فيما بينهما على أساس من الحتمية أو الاحتمال • ولكنه بدلا من أن يفعل ذلك ، اختار حدثا واحدا - له وحدة كالتى نصفها - وجعله موضوعا لـ « الأوديسة » ، وكذلك فعل فى « الالياذة » • والحقيقة أنه لما كان كل فن من فنون المحاكاة هو دائما محاكاة لشىء واحد ، فكذلك الحال فى الشعر • فالقصة - كمحاكاة لفعل - يجب أن تعرض فعلا واحدا ، تاما فى كليته ، وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطا وثيقا ، حتى أنه لو وضع جزء فى غير مكانه ، أو حذف ، فان « الكل التام » يصاب بالتفكك والاضـطراب ؛ وذلك لأن الشىء الذى لا يحدث وجوده أو عدمه أثرا أو فرقا ملموسا ، لا يعتبر جزءا عضويا فى « الكل التام » •

هوامش الفصل الثامن

(١) لا تعنى الوحدة فى نظر أرسطو معالجة كل ما يحدث لفرد واحد فى حياته ، وكأن الامر أمر تقديم سيرة ذاتية . أما الملحمة، فانها يمكن أن تتضمن الكثير من الاحداث التى تقع للشخص ، ومع هذا ، فهى لا تحتوى على شىء يقع . والمثال على ذلك يسوقه أرسطو من « الأوديسة » .

(٢) هرقليس Heraklees ـ أو هرقـــــل ـ فى الأســـاطير اليونانية والرومانية هو ابن كبير الآلهة زيوس ، من الأم البشرية الكمينا زوجة أمفتريون . ويعتبر هرقليس ، أقوى وأشهر الأبطال اليونانيين القدامى . ويقال بأن الالهة هيرا ـ زوجة زيوس ـ غارت من ألكمينا لما ولدت هرقليس ، فأرسلت اليه فى مهده حيتين كبيرتين لقتله ، الا أنه أمسك بهما ، وضغط عليهما حتى الموت . وتدور حول هذا البطل الأسطورى الكثير من القصص والحكايات .

ولقد نظم بعض الشعراء الأقدمين ، ملاحم فى بطولاته ، منهم : سناثون من لاقدامون (ت ؟) ، وبانى أسيس من هاليكارناسوس (القرن الخامس ؟) ، وغيرهما .

(٣) أودسيوس Odysseus ـ أو أوليس Ulysses ـ بطل مشهور فى الملحمتين المعروفتين « الالياذة » و « الأوديسة » . بل انه البطل الرئيسى فى الأخيرة منهما .

وكان أودسيوس ملكا على أثاكا ، وأحد القواد اليونانيين الكبار فى حرب طروادة. وقد ألف فيه الشاعر الغنائى باخيليدس (القرن الخامس ق.م. ؟ ؟) بعض المدائح .

(٤) الأوديسة (أنظر شروح الفصل الرابع) .

(٥) البرناس Parnasos جبل يقع فى جنوب اليونان ، ويرتفع الى ٨٠٧٠ قدما . وقد اشتهر قديما بانه موطن أبوللو رب الشعر ، والفنون ؛ ومقام بعض الآلهة الأخرى ، مثل ديونسيوس .

وبينما كان أودسيوس يتجول فى انحاء الجبل ، بحثا عما يصطاده ، عضه خنزير برى فى احدى ركبتيه . وقد خلفت هذه العضة ندبة ، كانت السبب فى التعرف على أودسيوس أربع مرات فى ملحمته « الأوديسة » .

(٦) ورد أن اليونانيين عندما بدأوا فى اخلاء أوليس تظاهر أودسيوس بالجنون ، حتى لا يشترك فى الحرب .

(٧) الالياذة (انظر شروح الفصل الرابع) .

(٩)

(الحبكة : بين الواقع ، والممكن ، والمحتمل - (٣))

(بين الحقيقة الشعرية ، والحقيقة التاريخية)

ويتضح كذلك مما ذكرناه ، أن مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلا ، بل ما يمكن أن يقع ؛ على أن يخضع هذا الممكن اما لقاعدة الاحتمال ، أو قاعدة الحتمية (١) ٠ اذ ليس بالتأليف نظما أو نثرا يفترق الشاعر عن المؤرخ (٢) ٠ فأعمال هيرودوت (٣) كان يمكن أن تصاغ نظما ، ولكنها - مع ذلك - كانت ستظل ضربا من التاريخ سواء كانت منظومة ، أو منثورة بيد أن الفرق الحقيقى يكمن فى أن أحدهما يروى ما وقع ، والآخر ما يمكن أن يقع ٠ وعلى هذا ، فان الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه ؛ لأن الشعر عندئذ يميل الى التعبير عن الحقيقة الكلية ، أو العامة ؛ بينما يميل التاريخ الى التعبير عن الحقيقة الخاصة ، أو الفردية ٠ وأعنى بالحقيقة الكلية ، أو العامة ، ما يقوله أو يفعله نمط معين من الناس ، فى موقف معين ، على مقتضى الاحتمال أو الحتمية (٤) ٠ وهذه الحقيقة الكلية ، أو العامة ، هى التى يهدف اليها الشعر ، حتى عندما يضيف الأسماء المعينة للشخصيات ٠ أما الحقيقة الخاصة أو الفردية ، فيمكن أن نستشهد عليها - مثلا - بما فعله ألكيبيادس (٥) أو ما جرى له وفى عصرنا هذا ، يتضح ذلك فى مسائل الكوميديا ٠ فالشاعر الكوميدى يبنى أولا أحداث الحبكة طبقا لقاعدة الاحتمال ، ثم يضيف من عندياته أسماء الشخصيات ٠ وهذا عكس ما كان يفعله الشعراء الهجاؤون (٦) « الايامبيون » القدامى ، الذين كانوا ينظمون عن أفراد حقيقيين معروفين بالاسم ٠ أما شعراء التراجيديا ، فانهم لا يزالون يحافظون على الأسماء التاريخية (٧) ؛ ويرجع السبب فى ذلك الى أن الشئ المحتمل الوقوع ممكن تصديقه ، ولكن الشئ الذى لم

يقع ، فاننا لا نشعر شعورا مؤكدا أنه محتمل ؛ أما ما وقع ، فانه ـ من البين ـ محتمل ، والا لما حدث ٠ ومع هـذا ، فلا تزال هناك بعض التراجيديات التى تتضمن اسما واحدا ، أو اسمين من الشخصيات المعروفة ، بينما تكون بقية الأسماء لشخصيات مبتكرة ، أو مخترعة ٠ وفى بعض التراجيديات الأخرى ، لا نجد شخصية واحدة معروفة كما فى تراجيديا « أنثيوس » للشاعر أجاثون (٨) ٠ فكل أحداث هذه التراجيديا ، وأسمائها ، مخترعة وموضوعية ؛ ومع هذا ، فالمسرحية لا تخلو من عوامل الامتاع ٠ لذا ، ينبغى علينا الا نحرص حرصا شديدا على معالجة القصص التقليدية الموروثة ـ تلك التى تستمد منها التراجيديات موضوعاتها ٠ لأن هذا الحرص ـ فى الحقيقة ـ هو ضرب من العبث ، لأنه حتى هذه القصص المعروفة ليست مألوفة الا لقلة من الناس ، ومع هذا ، فانها تمتع الجميع (٩) ٠

وبناء على ما سبق ، يتضح أن الشاعر «أو الصانع» (١٠) ، ينبغى أن يكون صانع قصص أو حبكات أولا ، وقبل أن يكون صانع أشعار ، لأنه شاعر بسبب محاكاته ؛ وهو انما يحاكى أفعالا ٠ ولو حـدث أن عالج موضوعا من واقع التاريخ الفعلى ، لظل مع هذا شاعرا ، فليس هناك سبب يمنع من أن تكون بعض الأحداث التى وقعت تاريخيا ، تتفق تماما فى ترتيبها مع قاعدتى الاحتمال والممكن ، ومن ثم ، فانه يكون شاعرا بالكتابة عنها ٠

(الحبكة الرديئة والجيدة)

وأردأ أنواع الحبكات البسيطة (١١) ، والأفعال ، مـا يتصف بالابسودية (١٢) ٠ وأعنى بالحبكة الابسودية ، تلك التى تتتابع مشاهدها التمثيلية ، دون مراعاة قاعـدتى الاحتمال ، أو الحتمية ٠ والشعراء الأردياء ، هم الـذين يؤلفون ـ من أنفسهم ـ مثل هذه الحبكات ٠ أما الشعراء

المجيدون ، فانهم يقصدون الى ذلك كى يرضوا الممثلين ؛ فهم حين يكتبون أعمالهم لتعرض على الجمهور ، فانهم - غالبا - ما يمطون الحبكة أكثر مما تحتمل طاقتها الطبيعية ، ومن ثم، يضطرون الى احداث خلخلة فى تسلسل الأحداث (١٣) ٠

ان التراجيديا ليست محاكاة لفعل تام فحسب ، وانما هى أيضا محاكاة لأحداث تثير الخوف والشفقة ٠ ويتحقق لمثل تلك الأحداث تأثير أقوى - من حيث اثارة الخوف والشفقة (١٤) - عندما :

(أ) تقع فجأة وبلا توقع ،

(ب) وعندما تتتابع ، ويتوقف أحدها على الآخر فى نفس الوقت ٠

وعلى هذا ، فان الادهاش (١٥) المتولد ، يكون أعظم مما لو وقعت هذه الأحداث من تلقاء ذاتها ، أو بالمصادفة (١٦)٠ وحتى الأحداث التى تقع اتفاقا ، أو بالمصادفة ، تبدو أكثر ادهاشا عندما تتم ، وكأنها وقعت عن سابق تخطيط ٠ ويمكننا أن نستشهد على ذلك بتمثال ميتيس فى أرجوس (١٧) ، والذى وقع فوق قاتل ميتيس فقضى عليه ، وذلك عندما كان « هذا القاتل » حاضرا أحد الأحفال العامة ٠ فمثل تلك الأحداث ، تبدو معقولة ، ولا تعزى الى مجرد الاتفاق ، والمصادفة ٠ وعلى هذا ، فان الحبكة اذا تم بناؤها طبقا لذلك ، تكون - بالضرورة - أحسن الحبكات ٠

هوامش الفصل التاسع

(١) انظر : شروح الفصل السابع .

(٢) سبق أن صرح أرسطو فى الفصل الأول بأن الناظم لا يكون شاعرا لمجرد استخدامه للاعاريض .

(٣) **هيرودوت** Herodotas - الملقب بأبى التاريخ - ولد فى هاليكارباسوس بآسيا الصغرى حوالى سنة ٤٨٤ ق.م. وقد انتقل منها الى ساموس ، ثم الى أثينا .

ولقد قام هيرودوت برحلات الى مصر ، وأوربا الشرقية ، وآسيا . وكتب عن تاريخ الحرب اليونانية الفارسية ، كما سجل ملاحظات معروفة عن مصر .
وتوفى فى ثورئى فى جنوب ايطاليا سنة ٤٢٠ ق.م. تقريبا .

(٤) لاشك أن العبارات التى قرن فيها أرسطو التاريخ بالشعر ، مؤسسة على مفهومه للمحاكاة . فالتاريخ - فى رأيه - يهتم بحقائق الواقع الخاصة ، أى الفردية والجزئية المحدودة ، أما الشعر فيهتم بالحقائق الكلية الشاملة ، أى العالمية ، ذات القسمات الثابتة فى ممارسات الحياة الانسانية .
واذا كان المؤرخ ، يتعرض للحقائق التى حدثت فى وقت معين ، فان الشاعر يحول هذه الوقائع الى حقائق ، ويكسبها معان جديدة من خلال قاعدتى الاحتمال والحتمية . فهو يهتم بالربط المحكم بين كل حدث وآخر ، على أساس سببى ، أى أن علاقات الممكن والضرورى ، خاضعة لتحكمات العقل الذى يعالج المسائل علاجا مفهوما واضحا . أما المؤرخ ، فليس مطالبا - فى رأى أرسطو - بتلك العلاقات والتحكمات ، وانما كل همه هو تسجيل الحقائق الخاصة بنفس الترتيب الذى وقعت فيه .
ان الشاعر يراعى - عند تطوير الحبكة أو الشخصية - تحقيق التتابع السببى المنطقى للوقائع ، على خلاف ما هى موجودة عليه فى الحياة . وعلى هذا ، فان الحقيقة الشعرية تختلف عن الواقعية أو العملية . وهى فى نفس الوقت ، أسمى وأبعد فلسفة من الحقيقة التاريخية . ويجب ألا يدعو هذا الوصف الى الظن بأن الشعر فلسفة ، انه ليس فلسفة لانه مرتبط بالتطور الحسى ، وان كان يميل الى التعبير عما هو كلى وشامل .

(٥) ألكبيادس Alcibiades (٤٥٠ - ٤٠٤ ق.م. ؟؟) كان من رجال الدولة الكبار فى أثينا . تمكن بمواهبه السياسية من أن يتولى قيادة الديمقراطيين المتطرفين عام ٤٢٠ ق.م. ولقد كان طموحه التوسعى سببا فى تحالف أثينا مع أرجوس، وبعض أعداء اسبرطة الآخرين . كما كان هذا السياسى الداهية أنانيا ، ومغامرا ،

حتى لقد تسبب فى الكثير من الويلات التى عانت منها أثينا فى ذلك الوقت ، مما أدى الى اغتياله فى فرجيا · ولقد حاول بعض المؤرخين اليونانيين ـ مثل ثوكوديديس ـ الانتصاف لعبقريته من أهل وطنه الذين لم يساندوه ·

(٦) كان الشعراء الايامبيون القدامى ـ وفى مقدمتهم أرخيلوكس (القرن السابع ق·م·) ـ ينظمون أهاجيهم فى أناس معروفين للجميع ـ كشعراء الهجاء العربى ـ وكذلك كان يفعل شعراء الكوميديا القديمة ، وعلى رأسهم أريستوفان · أما فى الكوميديا الجديدة ـ والتى يمثلها ميناندر ـ فان أسماء الشخصيات كانت عامة ، ولربما كان بعضها يدل على صفات فى الشخصية · كما كانت الشخصيات نمطية ، وذات دلالة شمولية : الطفيلى ، العبد الخبيث ، البخيل ، المومس ، الجندى النفاج ··· الخ ·

(٧) المعنى المقصود هو أسماء شخصيات أسطورة معروفة ، مثل : أوديب ، ميديا ، أجاممنون ، أودسيوس ، أخيل ، أنتيجونا ··· الخ · ومع أن أسماءها تدل على وجودها الفعلى ، الا أنها تتحول بالمعالجة التراجيدية الى أنماط عالمية ـ كالكوميديا الحديثة ـ وتدل على قيم ، مثل : الشجاعة ، الوفاء ، القوة ، التكبر ··· الخ ·

(٨) أجاثون Agathon شاعر تراجيدى أثينى ، فاز لأول مرة فى مسابقة عيد اللينايا المسرحية سنة ٤١٦ ق·م· تقريبا · ومن تجديداته :

أ ـ نظم تراجيديته « أنثيوس » من أحداث مخترعة ، لم تكن معروفة فى الأساطير والخرافات المتداولة وقتذاك · بمعنى أنه استمد حبكة وملامح شخصياته من خياله ، ولا شك أن هذا الاتجاه لم يكن مألوفا بين شعراء التراجيديا ·

ب ـ جعل الأناشيد الغنائية الجماعية ـ لأول مرة ـ مجرد فواصل لا علاقة صميمية لها بأحداث الحبكة من الناحية الموضوعية ·

جـ ـ كما أدخل تعديلات فى استخدام السلم الموسيقى · وتقع تراجيديات أجاثون فى موقع وسط بين الجودة والرداءة · وقد بقى من أعماله حوالى أربعين سطرا · ومن عناوين مسرحياته : « الزهرة » و « سقوط طروادة » ·

(٩) كان المتفرج اليونانى ـ عادة يعرف مقدما القصة التراجيدية المسرحة · ولكن يبدو أن تلك المعرفة قلت فى القرن الرابع ق·م·

(١٠) ينبغى أن نتذكر أن كلمة « شاعر » ـ كما وردت فى كتاب « فن الشعر » الحالى ـ تعنى حرفيا « صانع » ·

(١١) سيناقش أرسطو أنواع الحبكات فى الفصل التالى ·

(١٢) كثيرا ما يؤكد أرسطو على أن حبكة التراجيديا يجب أن تكون « كلا عضويا »٠ ومع أنها تتألف من عدد معين من الأحداث ، الا أنها يجب أن تؤلف فيما بينها فعلا واحدا تاما على المستوى الداخلى والخارجى لها ٠ وتنشأ هذه الوحدة من أن كل حدث مرتبط مع غيره ، ومع الفعل العام برباط منطقى ، ولا يمكن استبعاده دون أن يختل الكل العام للحبكة ٠ وعلى هذا ، فكل ابسود أى مشهد تمثيلى (أنظر الفصل الثانى عشر) ، وكل حدث فرعى ، يجب أن ينمو من الفعل العام ، كما ينمو العضو من الجسم ، على أن يكون الرابط هو الاحتمال أو الحتمية ٠ أما اذا كانت المسرحية أبسودية ـ أى حلقية المشاهد ـ فمعنى ذلك أن كل ابسود أو حدث شبه منفصل عن غيره ، لأن رابط الاحتمال أو الحتمية ضعيف ٠

(١٣) يبدو أن أرسطو حين كان يكتب هذه العبارة كان فى ذهنه قصدان :
أ ـ الشاعر الذى يوسع فى أحداث حبكته كى يملأ مسرحية كاملة الطول ٠
ب ـ الشاعر المجيد الذى يكتب عن قصد مشاهد معينة ، لها صفات خاصة ، كى تلائم امكانات ممثل شهير ، دونمااعتبار حقيقى لمتطلبات الحبكة ٠

(١٤) (أنظر شروح الفصل السادس)

(١٥) يتولد الادهاش أو الاستغراب عن وقوع حدث غير متوقع ، وغير مرتبط بخطة سابقة ، أو بغاية لشخصية معينة ٠ ومن ثم فهو متعلق بـ « الخـــط » ، أى بالمصادفة التى هى نتيجة حدوث شىء غير ممكن ، وغير متعلق بهدف ٠ (أنظر : المصادفة فى هامش (١٦) من نفس الفصل ، وراجع هوامش الفصل الرابع والعشرين)٠

(١٦) ان الشعر ينكر عنصر المصادفة ، لأنها لا تنكر فعالية الطبيعة كقوة منظمة فحسب ، وانما تنكر أيضا عملية العقل الانسانى فى التعليل والمنطقة ٠ والمصادفة ـ بهذا ضرب من الفوضى التى تأبى الترتيب والتخطيط ٠

ومع هذا لا ننكر أن المصادفة تلعب دورا فى حياة الانسان ، وبالتالى فى حياة بعض شخصيات المسرحية العالمية ، وفى مقدمتها اليونانية ٠ غير أن المصـــادفات الغريبة التى تعد من شواذ التجربة الانسانية ، يمكن درجها ضمن « الممكنات غير المحتملة » ، ولا مانع من أن تقع ٠

(١٧) كانت تقع مدينة أرجوس Argus فى شرق شبه جزيرة البليبونيز باليونان ٠ وكانت عاصمة لولاية أرجوليس القديمة ٠

(١٠)

(تعريف الحبكة البسيطة والحبكة المعقدة - (٤))

والحبكة الدرامية اما أن تكون بسيطة ، واما معقـدة . وأفعال الحياة الواقعية - التى تحاكيها الحبكات - تؤكد مثل هذا التمييز.

(الحبكة البسيطة)

وأعنى بالحبكة البسيطة (١) ، ذلك الفعل الواحـــد المتواصل - على النحو الذى سقناه من قبل - والذى يتغير فيه خط البطل دون حدوث « تحول » (٢) أو « تعرف » (٣) .

(الحبكة المعقـــدة)

أما الحبكة المعقدة (٤) ، فهى التى يتغير فيها حظ البطل ، اما عن طريق « التحول » ، واما عن طريق « التعرف » ، واما بهما معا . ويجب أن يتولد « التحول » أو « التعـــرف » من صميم بناء الحبكة نفسها ، وأن يكون كلاهما نتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من أحداث سابقة . وثمة فرق شاسع بين أحداث يتولد الواحد منها من الآخر - أى كل واحد منهـــا نتيجة طبيعية لسابقه - وأحداث يتلو بعضها بعضا .

هوامش الفصل العاشر

(١) تتألف الحبكة البسيطة من أحداث قائمة فيما بينها على الاحتمال أو الحتمية· وتمتد الحبكة ـ من هذا النوع ـ فى اطراد ، دونما حدوث تغير مفاجىء ، لأنها خالية من عنصرى « التحول » و « التعرف » ، ومن ثم لا تحقق تطهيرا كاملا ·

ويفضل أرسطو الحبكة المعقدة على الحبكة البسيطة ·

(٢) التحول (أنظر متن الفصل الحادى عشر وشروحه) ·

(٣) التعرف (أنظر متن الفصل الحادى عشر وشروحه) ·

(٤) تخضع أحداث الحبكة المعقدة ـ بدورها ـ لشرطى الاحتمال والحتمية ، الا أنها تتميز بتوافر عنصر « التحول فى القصد » ، أو عنصر « التعرف على حقيقة » ، أوهما معا ، وهى بهذا تحقق التطهير فى أكمل شكل له ·

(١١)

(التحول والتعرف - (٥))

(التحـــــول)

« التحول » (١) هو تغير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه ، على النحو السابق ذكره (٢) ؛ على أن يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال أو الحتمية كما قلنا آنفا • ففى تراجيديا « أوديب » - مثلا - يأتى الرســـول ، وفى تقديره أنه سيبهج أوديب ويخلصه من مخاوفه المتعلقة بأمه ؛ ولكنه يحدث عكس التأثير الذى انتواه ، عندما يطلعه على سر مولده (٣) • وكذلك الأمر فى مسرحية « لونكيوس » (٤) ففيها يساق لونكيوس الى الموت ، بينما يتبعه دناؤوس ليقتله ، ولكن - نتيجـــة للأحداث السابقة - يحدث أن دناؤوس هو الذى يموت مقتولا ، بينما ينجو لونكيوس •

(التعـــرف)

و « التعرف » (٥) - كما يدل عليه اسمه - هو التغير ، أو الانتقال من الجهل الى المعرفة ، مما يؤدى الى المحبة (٦) ، أو الى الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة (٧) • وأجود أنواع « التعرف » ، هو « التعرف » المقرون بـــ « التحول » ، كما هو الحـــال فى تراجيـــديا « أوديب » (٨) • ولا شك أن هناك أنواعا أخرى من « التعرف » • وما ذكرناه ، يمكن أن يقع بالنسبة للأشياء غير الحيـــة « الجمادية » ، أو لأى شىء آخر يمكن أن يكون فى الحيـــاة اليومية • وانه لمن الممكن أن نكتشف أن شخصا ما قد فعل هذا الأمر ، أم لم يفعله • ولكن أهم أنواع « التعرف » اتصالا مباشرا بالحبكة ، وبفعل المسرحية ، هو ماسبق أن تعرضنا له • فهذا النوع من التعرف - المقرون بالتحول - يثير اما

شفقة ، واما خوفا ٠ والأفعال التى تؤدى الى مثــــل تلك التأثيرات ـ أى الشفقة أو الخوف ـ انما تلك التى تسببها التراجيديا ، طبقا لتعريفنا لها ٠ أضف الى هذا ، أن «التعرف» « المقرون بالتحول » يمكن أن يؤدى الى نهاية سعيدة ، أو نهاية غير سعيدة (٩) ٠ ولما كان « التعرف » ـ بناء على ما تقدم ـ يتم بين أشخاص ، فيمكن أن يتعرف شخص واحد على شخص آخر ، ويكون أحدهما معروفا ٠أو يمكن أن يتعرف الشخصان على بعضهما ، مثل : تعرف أورست على افيجينيا عن طريق ارسال الخطاب ؛ ولكن كان ولابد وأن يقع تعرف آخر ، يجعل افيجينيا تتعرف على أورست (١٠) ٠

(الباثوس « المعاناة المستشفقة »)

وهذه الأجزاء ـ السابقة ـ عامة فى كل التراجيديات ٠ « التحول » و « التعرف » ٠ وهناك جزء ثالث الباثوس « وهو مشهد المعاناة المستشفقة أى الباعثة على الشفقة » (١١) ٠ ويمكن تعريفه بأنه فعل مؤلم ، أو مهلك ، كالموت ، والمقاساة الجسدية ، والجراح ، وما شابه ذلك من مشـــاهد تقع فى مجال الرؤية البصرية ٠

هوامش الفصل الحادى عشر

(١) كلمة « التحول » peripeteia ـ التى اختزلها العلامة Bywater فى لغته الانجليزية الى peripety ـ تعنى « الانقلاب المضاد للاتجاه أو الهدف » ٠

فقد يسير موقف درامى ما فى خطه الطبيعى نحو هدف معين ، وفجأة يطرأ عامل خارجى على هذا المسار ، ويجبره على اتخاذ وجهة أخرى غير متوقعة ، وقد يكون المسار الجديد معاكسا للاول ٠ وعلى هذا فـ « التحول » ـ بنائيا ـ يشكل « أزمة درامية » ، أو « نقطة تحول فى الحدث » ٠ انه مانطلق عليه « سخرية القدر » ٠

ويفسر أرسطو معنى التحول بمثل يسوقه من مسرحية « أوديب الملك » للشاعر التراجيدى سوفوكليس ٠

فقد تربى أوديب الشاب ـ منذ الرضاعة ـ فى بيت ملك كورنثة الذى تبناه ورعاه ٠ ولهذا نشأ أوديب وهو يعتقد أن الملك بوليبوس ، وزوجته الملكة ميروب ، والداه ٠ وذات يوم حذرته العرافة بأنه مقدر عليه أن يقتل أباه ، ويتزوج من أمه ٠ ولكى يتحاشى وقوع هذه النبوءة ، اتخذ مهربه الى مدينة طيبة ٠ وفى الطريق اليها ، قتل ملكها لايوس دون أن يعرف أنه والده الحقيقى ٠ وعند أسوار المدينة ، استطاع أن يعرف اجابة الأحجية التى كان يطرحها أبو الهول ، ويقتل من لا يعرفها ٠ ولهذا كوفىء على ذلك بتزويجه من جوكاستا ملكة طيبة دون أن يعرف أنها أمه ٠ وبقى أوديب يحكم طيبة حكما عادلا فترة طويلة ، حتى دهم الطاعون المدينة ٠٠٠ الخ ٠

ويشير أرسطو هنا ، الى موقف متأزم فى المسرحية المشار اليها ٠

فقد وفد الى طيبة الراعى الكورنثى الذى كان قد تسلم أوديب رضيعا من راعى طيبة ، وسلمه بدوره الى ملك كورنثة العاقر بوليبوس ٠ لقد جاء الراعى الكورنثى كى يخطر أوديب بأن الملك بوليبوس قد مات ، وعلى أوديب أن يتولى عرش كورنثة ، الا أنه يرفض خوفا من أن يقع الجزء الثانى من النبوءة ، وهو الزواج من أمه ميروب٠ وهنا يحاول الراعى أن يبدد مخاوف أوديب ، ويصارحه ـ وهو سعيد ـ بأنه ليس ابن بوليبوس وميروب وانما هو ابن بالتبنى ٠٠٠ الخ ٠

هذه المعلومة التى أدلى بها الراعى ، تعتبر تعرفا أدى الى اكتشاف الحقيقة المرعبة ، فهى بدلا من أن تهدىء من روع أوديب ، وتسره وتسير بالحدث فى مجراه الطبيعى ـ كما كان الراعى يعتقد ـ تحدث تطورا مفاجئا فى الحدث ٠

ان التحول على تلك الصورة ، يتضمن تعرفا ، وهو معرفة أوديب بأنه ليس ابنا لملكى كورنثة ٠

(٢) السطور الأخيرة فى الفصل السابع ٠

(٣) أنظر هامش رقم (١) من شروح الفصل الحالى ٠

(٤) لونكيوس Lynceus تراجيديا مفقودة وضـــعها ثيودكتيس Theodectes (٣٧٥ ـ ٣٣٤ ؟ ؟ ق٠م٠) ، الذى عاش فى أثينا ، ودرس على أفلاطون ، وايسوقراطيس ، وأرسطو ؛ واشتهر كخطيب ، وكاتب بلاغى له أسلوبه الراقى المتميز ٠

كما كان شاعرا تراجيديا ؛ نظم حوالى خمسين مسرحية ، دخل ببعضها ثلاث عشرة مسابقة ، فاز فيها ثمانى مرات ٠ ولم يبق من ذلك غير شذرات يمكن أن يضعه تحليلها فى طريق يوربيديس ٠

(٥) يدل المصطلح اليونانى Anagnôrisis على معنى كلمة « اكتشاف »٠ الا أن أرسطو ـ بالرغم من اشارته الى اتساع مدلول المصطلح ـ قد قصره على معنى اكتشاف شخصية لحقيقة شخصية أخرى كانت مجهولة لها ٠ ومن ثمة ، ترجمنا المصطلح الى لفظة « التعرف » ٠

و « الاكتشاف » ـ فى معناه العام ـ يدل على لحظة التنوير ، أى اللحظة التى تتحرك فيها الشخصية من الجهل بالشىء الى معرفته ٠ أى اكتشاف حقيقة مجهولة ، أو مغلوطة ٠

أما المعنى هنا فهو مقصور على « التعرف » ، أى تعرف شخصية على شخصية أخرى بعد طول فراق ٠ وهذا جزء من المعنى العام الأشمل ٠

وهناك وسائل يتم بها التعرف شرحها أرسطو فى الفصل السادس عشر من رسالته التى بين أيدينا ٠ ويمكننا أن نوجز أنواعها الستة التى تحدث عنها فى الفصل المشار اليه ، على النحو التالى :

(أ) تتعرف شخصية على شخصية أخرى كانت مجهولة لها عن طريق عـلامة بدنية كجرح قديم مثلا أو قد يتم هذا النوع من التعرف بوسيلة مادية شخصية مثل عقد ، أو أيقونة ، أو سلسلة ٠٠٠ الخ ٠

وهذا النوع ـ فى رأى أرسطو ـ أقل الأنواع قيمة من الناحية الحرفية ٠

(ب) تعرف يتعمده الشاعر الدرامى على لسان الشخص الذى يريد أن يكشف عن نفسه مباشرة ٠

وهذا النوع ـ فى رأى أرسطو ـ ردىء لأن التعرف لا ينبع من طبيعة الأحداث ، وانما يسوقه الشاعر صراحة على لسان الشخصية ٠

(جـ) والنوع الثالث من التعرف ، قائم على التذكر ٠ ففى مسرحية « القبرصيون » المفقودة الآن ٠ يعود طويقر من منفاه متخفيا ٠ وعندما يشاهد لوحة تصور أباه قالامون الذى كان السبب فى نفيه ينفجر باكيا ٠

(د) ويتم النوع الرابع من التعرف عن طريق القياس المنطقى ٠ ويضرب لذلك أرسطو أمثلة من مسرحيات لم يصلنا منها شىء ، الا من تراجيديا « حاملات القرابين »:

هذا الرجل يشبهنى ، ولا أحد يشبهنى غير أورست ، اذن فهو أورست ٠

(هـ) أما التعرف المركب ، فينتج عن استنتاج خاطىء بين شخصيتين كما حدث فى المسرحية الضائعة « أودسيوس الرسول المزيف » · فحين يدعى أودسيوس بأنه سيعرف القوس التى لم يرها ، يعتقد الشخص الآخر بأنه سيتعرف عليه ·

(ز) ولعل أحسن نوع من أنواع التعرف ـ فى رأى أرسطو ـ هو الذى يتولد من الأحداث ذاتها ، كما فى مسرحية « أوديب الملك » لسوفوكليس :

(أنظر متن الفصل السادس عشر وشروحه) ·

(٦) لا يدل المعنى هنا على الوقوع فى الحب بمعنى الغرام أو العشق ، وانما يدل على اكتشاف الشخص لانسان عزيز عليه (يحبه) · كأن يكتشف الأب هوية ابنه المفقود ، أو هوية أخته الغائبة عنه منذ مدة طويلة ، أو يكتشف الصديق حقيقة صديقه الغائب ·· الخ · وهنا تعنى الكلمة « معزة » أو « مودة » أو مثل ذلك ·

(٧) أنظر السطور الأخيرة فى الفصل السابع ، وكذلك بدايات الفصل الثالث عشر·

(٨) راجع هامش رقم (١) من شروح الفصل الحالى ·

(٩) أنظر متن الفصل الثالث عشر وشروحه ·

(١٠) فى مسرحية « افيجينيا فى تاوريس » ـ احدى تراجيديات يوربيديس الباقية ـ تكتب افيجينيا رسالة وتعطيها الى بليادس كى يقوم بتسليمها الى أخيها فى اليونان ، ليأتى وينتزعها من بلاد التاوريس · هذا ، بينما أورست واقف فى صحبة صديقه دون أن تعرفه هى · وهنا يعطى بليادس الرسالة لأورست فى الحال ، ولكن افيجينيا لا تصدق أنه هو ، فيضطر أورست الى أن يتبادل معها الذكريات القديمة حتى تتعرف عليه ، وترتمى بين ذراعيه · وهنا يقع التعرف الثانى ، الذى يشير اليه أرسطو ·

(١١) يرى أرسطو أن أجزاء الحبكة ثلاثة : التحول ، والتعرف ، والمعاناة المستشفقة pathos · وكان يمكن الاكتفاء بكلمة المعاناة فى مقابل كلمة باثوس ، الا أننى آثرت اضافة صفة المستشفقة ـ أى التى تثير الاشفاق ، أو التعاطف ، أو الأسف ـ تمييزا عن المعاناة التى يمكن أن يكابدها من يستحقها · فالمعاناة المستشفقة تتمثل فى أوديب ـ مثلا ـ وقد خرج من قصره الى الجمهور ، ووجهه ملطخ بالدماء بعد أن سمل عينيه ·

(١٢)

(الأجزاء الكمية للتراجيديا)

(تعديد الأجزاء)

لقد انتهينا (١) - فيما سبق - من الحديث عن العناصر الكيفية (٢) التى تتركب منهـــا التراجيديا ككل متكامل • ولنتحدث الآن عن الأجزاء الكمية ، أى الأقسام المنفصلة ، التى تنقسم اليها التراجيديا ، وهى :

(١) المقدمة « **البرولوج** »
(٢) المشهد التمثيلى « الابيسود »
(٣) المخرج « الاكسودوس »
(٤) غناء الجوقة • وهو ينقسم بدوره الى نوعين :

(أ) المدخل « البارودوس »
(ب) المنشد « الاستاسيمون »

وهذه الأجزاء - السابقة - عامة فى كل التراجيديات • أما بعض التراجيديات ، ففيها بصفة خاصة :

(أ) أناشيد للمثلين ،
(ب) ومنائح « كوموس »

(تعريف الأجزاء)

المقدمة « البرولوج » (٣) : هى كل الجزء الذى يسبق مدخل الجوقة « البارودوس » •

المشهد التمثيلى « الابسود » (٤) : هو كل الجزء الذى يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة •

المخرج « الاكسودوس » (٥) : هو كل الجزء الـــذى لا يعقبه نشيد من أناشيد الجوقة ·

المدخل « البارودوس » (٦) : هو كل النشيد الابتدائى للجوقة ·

المنشد « الاستاسيمون » (٧) : هو أغنية جماعية تؤديها الجـــــوقة ،وخاليـــــــــة من الأوزان الأنابستية ، والطروخاسية (٨) ·

المناحة « الكوموس » : عبارة عن مرثية تنشدها الجوقة بالاشتراك مع الممثل ·

وهكــــذا (٩) ،

(١) تحدثنا من قبل عن أجزاء التراجيديا الكيفية التى تتألف منها ككل ،

(٢) ثم عددنا هنا الأجزاء الكمية ، أى الأقسام المنفصلة التى تنقسم اليها التراجيديا ·

هوامش الفصل الثانى عشر

(١) أنكر بعض الباحثين فى كتاب « فن الشعر » - مثل : رتر ، وبرنياس ، وسوزميل وغيرهم - هذا الفصل الثانى عشر ، وعدوه مدخولا ، بدعوى أنه - أى الفصل - يقاطع تسلسل حديث أرسطو عن الحبكة · الا أن بعض الباحثين الآخرين - مثل فالن - عدوه أصيلا ·

(٢) راجع متن الفصل السادس وشروحه ، حيث تكلم أرسطو عن الأجزاء الكيفية ·

(٣) قد تفتتح التراجيديا اليونانية بمقدمة prologos وهى عبارة عن مشهد تمثيلى قد يتم فى صيغة ديالوج ، أو مونولوج تؤديه شخصية واحدة · وتؤدى هذه المقدمة ، قبل ظهور الجوقة أمام المشاهدين · وفيها يحاول الشاعر التراجيدى ، أن يهيىء الأذهان للموضوع المعالج ، وأن يقدم بعض الخطوط الضرورية فى تصوير الأحداث والشخصيات ·

وبعض التراجيديات - كالفرس لاسخيلوس - خالية من المقدمة ، وانما تبدأ مباشرة بالمدخل (البارودوس) ·

(٤) المصدر اليونانى للكلمة هو epeisodion ، والمقصود عمليا هو المشهد التمثيلى فى التراجيديا ، والذى يصور أحداثا يؤديها المثلون · وهو يقع بين نشيدين من أناشيد الجوقة ·

ويختلف عدد المشاهد التمثيلية (الابيسودات) من تراجيديا لأخرى ·

(٥) المخرج exodos هو الجزء الأخير فى التراجيديا اليونانية ، والذى يبرح فيه المثلون وأفراد الجوقة أماكنهم · انه مشهد النهاية ·

(٦) المدخل parados هو الجزء الذى يلى المقدمة prologos فى التراجيديا · واذا لم توجد المقدمة فيعتبر بالتالى الجزء الأول فى التراجيديا ·

والمدخل عبارة عن أنشودة تؤديها الجوقة وهى تدخل الى مكانها فى الأوركسترا لأول مرة · وتظل باقية فيه الى أن تنتهى المسرحية ·

ويضمن الشاعر هذا الجزء بعض الخيوط الأولية لأحداث المسرحية · كما يهيىء من خلاله الجو النفسى الذى سيسود الوقائع ·

(٧) المنشد stasimon هو الجزء الذى تؤديه الجوقة بعد كل مشهد تمثيلى (ابسود) · وفيه تعلق الجوقة على ما يجرى من أحداث ·

(٨) يعتبر الوزن الانابســـتى anapaistos ، والـــوزن الطروخاسى trochaios من استعمالات الداخل parodos ، أى الأناشيد التى تؤديها الجوقة ، وهى تدخل الى مكانها بالأوركسترا للمرة الأولى ؛ وليس من استعمالات المناشد Stasimon أى الاناشيد الجوقية التى تعقب المشاهد التمثيلية · الا أن هناك بعض الاستثناءات التى نجدها مثلا فى تراجيديا « ميديا » ليوريبيديس · فالمنشد (سطور من ١٠٨١ ـ ١١١٥) موزون وزنا أنابستيا ، وهذا على غير العادة · ومن المعتقد أن أرسطو · كان ـ من هذه الناحية ـ يفكر فى تراجيـــديات القرن الرابع ق·م·

(٩) هذه الأجزاء الكمية تدلل على أن المسرحية التراجيدية القديمة ، كانت عبارة عن مشاهد تمثيلية ، تفصل بينها أناشيد غنائية جماعية ·

(١٣)

(خصـائص الفعل التراجيـــدى ـ (٦))

وتتمة لما ذكرناه من قبل ، نتابع القول (١) :

(١) فيما ينبغى على الشاعر أن يهدف اليه عند بنـــاء
بكات مسرحياته ،

(٢) وما ينبغى عليه أن يتجنبه فى ذلك ،

(٣) وما هى الوسائل التى تجعل التراجيديا تنتج تأثيرها
خــــاص ٠

(صفات التراجيديا الجيدة ، وأنواع التحول)

ان التراجيديا الكاملة ـ كما رأينا ـ هى التى :

(١) تكون حبكتها من النوع المعقد ، لا البسيط (٢) ،

(٢) والتى ينبغى أن تحاكى أفعـــالا من شـأنها اثارة
شفقة والخوف (٣) ـ وتلك هى الخاصية المميزة للمحاكاة
أسوية ٠

(٣) ويتبع ذلك ـ وفى المقام الأول ـ أنـــه ينبغى على
التحول » الذى يطرأ على حظ البطل :

٥

(أ)

ألا يكون فى منظر رجل فاضل ، ينتقل من حـــال النجاح
لسعادة ، الى حال الشدة والشقاوة ؛ لأن ذلك لن يحرك فينا
نقة ولا خوفا ، وانما يصدم مشاعرنا ويؤذيها ٠

(ب)

كما ينبغى ألا يكون التحول فى منظر رجل سىء ، ينتقل من حال الشدة والشقاوة ، الى حال النجاح والسعادة ؛ فلاشىء أبعـــد عن روح التراجيديا من مثل تلك الحبكة بالذات ، لأنها (١) تخلو من أهم متطلبات التراجيديا ، (٢) ولا ترضى شعورنا الانسانى العام تجاه الآخرين (٣) • كما أنها لا تثير فينا الشفقة أو الخوف •

(جـ)

كما ينبغى ألا يكون التحول فى عرض منظر رجل فى غاية السوء ، وهو ينتقل من حال السعادة الى حال الشقاوة ؛ لأن الحبكة من هذا النوع تثير فينا شعور التعاطف الانســـانى العام الذى نحسه تجاه الآخرين ؛ ولكنها لاتثير شفقة أو خوفا ، لأن الذى يثير الاحساس بالاشفاق هو ما يقع من سوء لشخص لا يستحق أن يشقى ؛ والذى يثير الخوف هو ما يقع من أخطار لشخص يشبهنا • وعلى هذا ، فان مثل هذا التحول لن يولد من الموقف ما يثير الشفقة أو الخوف (٤) •

(د)

ويبقى بعد هذا البطل الذى يقف بين هذين الطرفين ، أى الشخص الذى ليس فى الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل والذى يتردى فى الشقاوة والتعاسة لا بسبب رذيلة أو شر ، ولكن بسبب خطأ ما ، أو سوء تقدير « هامارتيا » (٥) • انه يجب أن يكون أحد المشهورين جدا والناجحين ، مثــــل أوديب (٦) أو ثيستس (٧) أو تدّل أى شخص آخر ممن ينتمون الى أسرة مثل أسرتيهما (٨) •

(صفات الحبكة الجيدة)

وعلى هذا ، ينبغى أن تكون الحبكة الجيدة البنـــاء على النحو التالى :

(١) فردية (٩) فى موضوعها - لا مزدوجة ، كما يقول البعض ٠

(٢) وأن يكون التحول فى حظ بطلها من حال السعادة الى حال التعاسة ، وليس من حال التعاسة الى حال السعادة ٠

(٣) كما ينبغى ألا يكون هذا التحول نتيجة شر أو رذيلة ، ولكن بسبب خطأ ما ، أو سوء تقدير ٠ على أن يصدر ذلك من شخصية كالتى وصفناها ، أو خير منها لا أسوأ ٠ والتجارب العملية التى يقدمها المسرح ، تؤيد صدق ما نقول ٠ فلقد كان الشعراء فى بادىء الأمر يعالجون أية قضية تراجيدية تتيسر لهم ٠ أما الآن ، فان أحسن التراجيديات - غالبا - ما تدور قصتها حول فرد من احدى تلك الأسر القليلة ، مثل : ألكيميون(١٠) ، وأوديب(١) ، وأورست(١٢) ، ومليجر(١٣)، وثيستس (١٤) ، وتليفوس (١٥) ، وغيرهم من هؤلاء الذين فعلوا أمورا رهيبة ، أو عانوا منها ٠

(النهاية الصحيحة للتراجيديا)

لذا ، لكى تكون التراجيديا مستوفية لشروط الفن أو الصنعة ، ينبغى أن تكون على هذا النحو من البناء ٠ ومن ثم ، يخطىء هؤلاء النقاد الذين يلومون يوربيديس (١٦) على أنه يسلك هذا النهج فى مسرحياته ، وعلى أنه ينهى أكثرها بنهايات غير سعيدة ٠ بينما ذلك - كما ذكرنا - هو النهاية الصحيحة للتراجيديا ٠ وخير برهان على قولنا ، هو ما يقع فى المسرح ، وفى أثناء المسابقات الدرامية ، فان مثل تلك المسرحيات اذا ما أحسن بناء حبكاتها ، تكون أعظم تأثيرا مأسويا ٠ لذا ، فان يوربيديس - وان فاته حسن السيطرة على بناء حبكاته - يعد أبرز شعراء الدراما من الناحية المأسوية (١٧) ٠

(النهاية المزدوجـــة)

وفى المرتبة التالية ، يأتى هذا النوع من الحبكات الذى يجعله بعض النقاد فى المقام الأول ، وهو الذى تزدوج فيه الحبكة مثل « الأوديسة » (١٨) ٠ فان لهذا النـوع نهايتين متضادتين : احـــدهما للشخصيات الخيرة ، وأخراهما للشخصيات الشريرة (١٩) ٠ واذا كان هـــذا النوع من الحبكات مفضلا،فانما يرجع ذلك الى ضعف تقدير المشاهدين؛ لأن الشاعر التراجيدى حينئذ يسترشد فيما يكتبه ، بما تمليه رغبات متفرجيه ٠ غير أن الامتاع الذى يتولد من ذلك النوع من الحبكات ، ليس هو الامتاع الحقيقى ؛ انما هو يناسب الكوميديا كجنس درامى ؛ فلو أن الأشخاص فى المسرحية الكوميدية كانوا أعداء ألداء كما فى القصة الأصـــلية ـ كأورست وايجستوس مثلا ـ لتركوا المشهد المسرحى ، وهم فى النهاية أصدقاء ، لا قاتل بينهم ولا مقتول ٠

هوامش الفصـل الثالث عشر

(١) وصل ما انقطع بالفصل الثانى عشر ، الذى يعتقد بعض الباحثين بأنه مدخول على استرسال أرسطو فى حديثه عن الحبكة ، والذى يمتد حتى الفصل السادس عشر ، ولا يقاطع الا بالفصل الذى يسبقه ٠

(٢) راجع متن الفصل العاشر وشروحه المتعلقة بتعريف الحبكة البسيطة ، والحبكة المعقدة ٠

(٣) راجع متن الفصل السادس وشروحه الخاصة بالخوف والشفقة ٠

(٤) نود أن نؤكد _ كما يؤكد أرسطو _ أن القيـاس الأساسى لتقـدير التأثير الصحيح للتراجيديا الحقة هو ما تثيره من الخوف والشفقة ٠ وتحول حظ البطل الشرير أو السيىء من السعادة الى الشقاء _ كما سنرى فيما بعد من شروح ، لا يثير هـــذين الانفعالين ، وانما يثير مشاعر الارتياح والرضا فى نفوس المشاهدين ، وهى مشاعر لاتولدها التراجيديا الجديرة بهذا المسمى ٠

(٥) المصطلح هامارتيا Hamartia من أعقد المصطلحات الأرسطية التى دار حول مدلولها جدل طويل ٠ فقد تعنى الكلمة لدى مفسريها : « خطـــأ » ، أو « زلة » ، أو « عيبا » ، أو « ذنبا » ، أو « نقصا خلقيا » ، أو « سوء تقدير » أو « خطوة خاطئة » ، أو « نقطة ضعف » ٠٠٠ الخ ٠

وقد مال بوتشر ، وباى ووتر ، وروستانى الى ترجمتها بـ « خطأ فى الحكم » ، أما السى ، ومارتن ، فقد فسر كلاهما المصطلح على أساس أن البطل معرض لارتكاب خطأ بسبب افتقاره لمعرفة ما ٠ وعلى هذا قد يقع فى اقتراف سلسلة من الأخطاء ٠ بل ويذهبان أبعد من ذلك الى القول بأن البطل التراجيدى يظهر منذ البداية وبه ميل الى فعل خطأ ، حتى ليصبح خصيصة من خصائص شخصيته ٠

ولا شك أن الاهتداء الى تأويل معين لهذا المصطلح ، يقود بالضرورة الى تحديد مفهوم أحد مقومات الشخصية التراجيدية ٠

والبطل التراجيدى _ كما نميل الى تعريفه _ لا يكون انسانا مكتمل الصفات الخلقية كالملائكة ، وليس بالسىء كالأشرار ، وانما هو انسان فاضل ، جاد ، يدفع الى الشقاء دفعا بسبب عدم ادراكه الكامل لأبعاد مشكلة تواجهه ، مما يجعله يخطىء فى الحكم ، أو يسىء التقدير ٠

وهذا الخطأ ، أو سوء التقدير ، ينتج عن أحد المسببات الأرسطية التالية :

أ _ جهل البطل بحقيقة مادية ، أو وضع ما ٠

ب _ التسرع بابداء رأيه فى موقف معين ، أو التهاون فى تمحيص هذا الرأى ٠

حـ ـ عدم تعمد ارتكاب الخطأ أو سوء التقدير ، وانما يحدث منه ذلك مصادفة · كالفعل الذى يقع فى ساعة غضب أو انفعال ·

ويرجع النقاد خطأ الملك أوديب ـ أو سوء تقديره ـ الى مزاجه الاندفاعى ، والى ثقته الزائدة بنفسه · بل ويعتقد بوتشر ، أن المسببات الثلاثة المذكورة هنا ، تتمثل فيه ، « والتى لا يمكن أن يوجد لها مصطلح واحد فى الانجليزية يشملها جميعا » ·

(٦) كانت قصة أوديب ، وقصة عائلته معروفة لدى اليونانيين بكثرة حوادثها المفجعة ·

وأوديب هو ابن لايوس ملك طيبة ، وملكتها جوكاستا · ولقد حاول والداه أن يتحاشيا تحقيق نبوءة مشئومة بقتله فى المهد ، الا أنه عاش فى كورنثة دون أن يدريا · وعمل القدر على تحقيق النبوءة بقتله لأبيه وزواجه من أمه دون أن يعرف · ولقد خلص أوديب طيبة من الوحش ، ونصب عليها ملكا عادلا رحيما · الا أن الآلهة رزأت المدينة بطاعون مدمر ، لأنها ملوثة بقاتل لايوس · وبعد محاولات من البحث والتقصى ، اكتشفت الحقيقة ، فقتلت الأم نفسها ، وفقأ أوديب عينيه ، ونفى نفسه من المدينة ، وفى صحبته ابنته أنتيجونا · وبقى يسيح فى البلاد حتى عاد الى كولونوس ـ بالقرب من أثينا ـ ومات ميتة القديسين ·

(أنظر طرفا من قصة أوديب فى شروح الفصل الحادى عشر) ·

ولقد أثمر زواج أوديب من أمـــه ولدين (اينوكليس ـ وبولينيكس) وبنتين ـ (أنتيجونا ـ وايسمين) · ومات كل منهم ـ ما عدا ايسمين ـ ميتة فاجعة ، بعـــد تعرضه لأحداث تعسة ·

(٧) **ثيستس** Thyestes ـ مثل أوديب ـ ينتمى الى عائلة خرافية معروفة لليونانيين القدامى ـ بكثرة الجرائم والأحداث الدامية ·

وتقول قصته بأنه ضاجع ايروب زوجة أخيه أتريوس · ولكى ينتقم الأخير من شقيقه ، دعاه الى وليمة بدعوى المصالحة والتراضى · وفى هذه الوليمة كان ثيستس يأكل لحم أبنائه الصغار ، دون أن يعرف أن أخاه ذبحهم ·

كما أن ثيستس هذا ، اغتصب فى الفراش ابنته بيلوبيا ـ دون سابق علم ـ وأولدها ايجستوس · ولما مات أتريوس ، خلفه ثيستس على عرش ميسينا ، الا أن مينلاوس وأجاممنون ـ ابنا اتريوس اغتصب منه العرش وأصبح أجاممنون ملكا على ميسينا · وقد قتله ايجستوس ، وتزوج قرينته كليتمنسترا · وما حل بذرية أجاممنون وزوجته الغادرة من كوارث ، ترويه قصص أخرى (أنظر ـ مثلا ـ أورست بهوامش نفس الفصل، وكذلك كليتمنسترا بهوامش الفصل التالى) ·

(٨) ان مواصفات البطل التراجيدى هنا مستمدة أساسا من وظيفة التراجيديا ، التى تتمثل فى التطهير من عاطفتى الخوف والشفقة ، والتى سبق أن تحدث عنها

أرسطو فى الفصل السادس ٠

أما أنماط الشخصية التراجيدية الأربعة التى يطرأ على حظها التجول ، فهى :

أ ـ شخص فاضل ، يتحول من حال السعادة الى الشقاء ٠ وهذا التحول لا يثير عطفا أو شفقة ، وانما يصدم شعورنا الأخلاقى ، لأنه انسان لايستحق أن يشقى ٠

ب ـ شخص سىء يتحول من الشقاء الى السعادة ٠ وهذا التحول مجرد تماما من الغاية التراجيدية المستهدفة ٠ كما أنه لا يرضى قيمنا الأخلاقية التى توجب تحقيق العدالة عن طريق مكافأة الفاضل ، ومعاقبة المسىء ٠

جـ ـ شخص فى غاية السوء ، يتحول من حال السعادة الى الشقاء ٠ وهذا التحول قد يرضى الجانب الأخلاقى فينا ، ولكنه يفتقر الى القيم المميزة للتراجيديا ٠

د ـ شخص يقف بين طرفى الفضيلة والسوء ، وان كان أقرب لطرف الفضيلة ٠ ويتحول هذا الشخص من السعادة الى الشقاء ـ لا بسبب تمام كماله ، أو بسبب رذيلة فيه ـ ولكن بسبب خطأ ما ، أو بسبب سوء تقدير لأمر ما ساقته اليه الأقدار ٠ وهو فوق ذلك كله ، من طبقة اجتماعية عليا ٠

وهناك قول اخر ـ ممكن الحدوث ـ لم يشر اليه أرسطو ، وهو امكانية تحول رجل فاضل من حال الشقاء الى السعادة ، الا أن هذا النوع من التحول ـ طبقا لوجهة نظر أرسطو ـ لن يحدث التأثير التراجيدى الصحيح ، لان النهاية ستكون سعيدة ، وهذا مالا يميل اليه أرسطو ٠

من ذلك يتضح ، أن أرسطو ـ كأفلاطون ـ يقيم تقديره للشخصية على أساس أخلاقى ٠ الا أنهما يتناقضان بعد هذا تناقضا حادا ٠ فاذا كان أفلاطون يرى أن الشخصية هى غاية المحاكاة الشعرية ، التى يجب أن تصنف أشخاصا نحب أن نحاكيهم ، فان أرسطو يرى أن الشعر طالما يحاكى فعلا ، فانه لا يمكن محاكاة هذا الفعل بلا وصف لشخصية ٠ ووصف هذه الشخصية ، يجب أن يعتمد على وجوب تحقيق التأثير المستهدف من معالجة هذا الفعل ٠ وعلى هذا ، فان تحليل أرسطو للشخصية محكوم بمبدأ جمالى أولا ، وبمبدأ أخلاقى ثانيا ٠

(٩) يقرر أرسطو أن الحبكة تتضمن جملة من الأحداث المتنوعة ، الا أنه يجب أن تكون منظومة فى فعل واحد ٠ وعلى هذا يستبعد امكانية وجود فعل آخر مواز للفعل الأول ، أو متفرع منه ٠ ويعنى ذلك ـ فى بساطة ـ أن أرسطو يعارض وجود حبكة ثانوية أو فرعية sub-plot ، حتى لا يتشتت انتباه المتفرج ، ولا يضيع تأثير النهاية التراجيديا ٠

(١٠) ألكيميون Alcmaeon هو ابن امفياروس من أرفيل ، وأحد أبناء السبعة الذين هاجموا طيبة بقيادة بولينيكس بن أوديب ٠

ولقد أمره أبوه بقتل أمه ، ولذا تسلطت عليه الهات الانتقام ، وطاردته فى كل مكان ، مثلما تسلطت على أورست الذى قتل أمه كليتمنسترا . وله مغامرات طويلة فى الأساطير القديمة ، التى كانت مصدرا من المصادر الخصبة التى كان شعراء التراجيديا يستمدون منها موضوعات لأعمالهم .

(١١) أوديب (أنظر هامش رقم ٦ من هوامش الفصل الحالى) .

(١٢) أورست Orestes هو ابن أجاممنون منكليتمنسترا ، وشقيق البنات : اليكترا ، وافيجينيا وخريسوثيميس . ولقد قتل أورست أمه وعشيقها ايجستوس انتقاما منهما ، لأنهما قتلا أباه وهو صغير . وبعد أن طاردته ربات الانتقام ، صفحت عنه الالهة ، وأصبح ملكا على أرجوس . وبعد قتل نيوبتوليموس تزوج من هرميون ابنة مينلاوس وهيلين ، وعاش حتى بلغ التسعين من عمره . ولكل شخص ذكر هنا قصة صالحة للمعالجة التراجيدية .
(أنظر هامش رقم ٧ من هوامش الفصل الحالى) .

(١٣) البطل مليجر Meleager أمه ألثيا ، وأبوه أونيوس ملك كاليدونيا .
وتقول الأسطورة أن الأب عندما أهمل فى تقديم القرابين للالهة أرتميس ، سلطت على المملكة خنزيرا بريا متوحشا . فاجتمع الأمراء والمحاربون الشجعان كى يتفقوا على الوسيلة التى يتخلصون بها من الخنزير . واستطاع مليجر أن يقتل الحيوان بيديه ؛ ولأنه كان يحب أتالنتا ، فقد أهداها رأس الحيوان . غير أن هذا التصرف أثار السخط ، حتى اضطر مليجر الى قتل خاليه بلكيبوس ، وتوكسيوس . ويذكر أحد المصادر ، أن الأم غضبت لقتل شقيقيها فتسببت فى موت ابنها مليجر ، ثم لاحقها الندم والحزن فانتحرت .

(١٤) ثيستس (أنظر هامش رقم ٧ من هوامش الفصل الحالى) .

(١٥) تليفوس ، هو ابن البطل هرقل ، وكانت أمه تدعى أوج . ويقال بأنه ألقى على جبل عندما كان طفلا ، فقامت بارضاعه عنزة برية - وقيل ظبية - حتى التقطه الرعاة ، وأشفقوا عليه ، وتولوا تربيته حتى صار يافعا .
وأثناء حرب طروادة صدرت نبوءة مؤداها أن طروادة لن تسقط ما لم يتدخل بالمساعدة أحد أبناء هرقل . ومع أن تليفوس كان متزوجا من ابنة بريام ، ملك طروادة ، الا أنه حارب مع اليونانيين ضد حميه ، اعترافا بفضلهم فى اشفائه من جرح عميق ، كان قد أصيب به .

(١٦) يعد يوربيديس Euripides بن منسارخوس أحد ثلاثة شعراء

تراجيديين عظام ، ظهروا فى القرن الخامس ق٠م٠ ولقد ولد فى سلاميس التى كانت تبعد حوالى ستين ميلا شمالى شرق أثينا - ذات يوم بين عامى ٤٨٥ و ٤٨٠ ق٠م٠

وبينما يعتقد معظم الدارسين ، أنه ولد فى أسرة طيبة ثرية ، يرى بعضهم الآخر - أستنادا على غمزات أريستوفانيس فى مسرحيته « الضفادع » - أنه ولد فى أسرة فقيرة، وكانت أمه تبيع الخضروات ٠ ومهما كان أمر أسرته ، فان يوربيديس بدأ يهتم منذ صغره ، بدراسة الشعر والفلسفة ، وممارسة التصوير والألعاب الرياضية ٠

وفى فترة حياته المتأخرة ، كان صديقا حميما لبعض فلاسفة عصره ، من أمثال : سقراط الذى كان يحرص على مشاهدة مسرحياته ، وأرخيلوس ، وبروتاجوراس الذى أعاد يوربيديس بعض أفكاره ٠

ومع أن يوربيديس بدأ ينظم مسرحياته فى سن الثامنة عشرة من عمره ، الا أنه لم يسمح له بدخول المسابقات المسرحية الا وهو فى حوالى الثلاثين ٠ ولقد كتب يوربيديس ما يقرب من اثنتين وتسعين مسرحية ، غير أنه لم يفز بالجائزة الأولى غير مرات قليلة ، مما أشعره بمرارة الاضطهاد ، فاضطر الى الرحيل من أثينا الى تساليا ، ثم الى مقدونيا ٠ ومات فى بلاط الملك أرخيلوس ربما سنة ٤٠٦ ق٠م٠

لم يبق من أعمال يوربيديس غير تسع عشرة مسرحية نذكر منها :

ألسست ٤٣٨ ق٠م٠

ميـــديا ٤٣١ ق٠م٠

هيبولوتوس ٤٢٨ ق٠م٠

أندروماخى ٤٢٦ ق٠م٠

أطفال هرقل ٤٢٢ ق٠م٠

افيجينيا فى تاوريس ٤١٩ ق٠م٠

هيليـــــن ٤١٢ ق٠م٠

اليـــكترا ٤١٣ ق٠م٠ ٠٠٠ الخ ٠

أفكاره :

- كان يوربيديس مهتما بالأفكار الدائرة حول مشكلات عصره الاجتماعيـــــة ، والسياسية ، والدينية ؛ والفلسفية كما كان عقلانيا ، وحر التفكير ، ومتشككا فى قضايا مجتمعه ٠ ولهذا جاءت ثيمات مسرحياته - الباقية - وهى تدور حول موضوعات رئيسية ثلاثة : الحرب ، والنساء ، والدين ٠

- حاول فى مسرحياته أن يرفع من شأن العامة من الشعب ، ومن المرأة بصفة خاصة ، وأن يغمز بأفراد الطبقة الارستقراطية ٠

- كان يوربيديس يواجه العاطفة بالعقل ، ومعايير السلوك المطلقة بالمحدودة ٠ ولم يكن ملحدا - كما ظنوه - وانما كان يعارض فكرة تجسيد الآلهة فى صور بشرية ، وينقد مساوىء الأخلاق التقليدية ، والعقيدة ، والعرافة ، والتنبؤ ٠ كما كان - فى مسرحياته - يتعاطف مع آلام البشر ، وطموحاتهم ، ومحدوديتهم ٠

حرفيته :

ـ تتميز حبكات يوربيديس المسرحية بالتعقيد ، وان كانت فى كثير من الأحيان مخلخلة البناء ٠

ـ يميل الى الواقعية ، وتصوير شخصياته « كما هى فى الحياة » ٠ ولا يتأبى عن التعرض لشخصيات بسيطة من الواقع : كالخادم ، والفلاح ، والعبد ٠٠٠ الخ ٠ كما اهتم بتحليل العواطف الانسانية ، ومعالجة فكرة الحب ٠

ـ يميل الى استخدام التشويق ، والادهاش ، والبرولوجات غير الدرامية ، واللمسات الفكاهية السريعة ٠ وقد بشرت أعماله بالميلودراما كجنس مسرحى ٠

قلل من أهمية الجوقة ، وجعل العلاقة بين أناشيدها ، والموضوع المعـــــالج بالابيسودات ، ليست عضوية ، حتى أصبحت ـ تلك الأناشيد ـ أشبه بالفواصل الغنائية٠

ـ تتميز لغته الشعرية بالبساطة ، والاتجاه نحو لغة الحياة اليومية ٠ وان كانت تميل فى كثير من مواضعها نحو البلاغة والجدل ٠

(١٧) لم ترد « النهاية غير السعيدة » كجزء ضمن تعريف أرسطو للتراجيديا فى الفصل السادس ، كما أنها لم تكن بالضرورة خاتمة كل التراجيديات اليونانية ٠ ولكن يبدو أن التراجيديات التى كانت تظهر فى عصر أرسطو كانت تنتهى بنهايات سعيدة ، أو مزدوجة ٠ وكان النقاد يناصرون هذا الاتجاه ، ضد نهايات معظم تراجيديات يوربيديس غير السعيدة ٠ أما أرسطو فيرى ـ بعد أن ينتصر ليوربيديس ـ أن المتعة التى تتولد من هذه النهاية السعيدة ، تتلاءم مع الكوميديا ٠

(١٨) الأوديسة (أنظر هوامش الفصل الرابع) ٠

(١٩) يعارض أرسطو فى وجود نهايتين للتراجيديا ، احداهما مأسوية بالنسبة لاحدى الشخصيات ، وأخراهما سعيدة بالنسبة لشخصية أخرى ٠ فمن شأن هـــذا التأثير المزدوج أن يضعف التأثير المأسوى الذى تهدف اليه التراجيديا الحقة ، والذى يتمثل فى احداث التطهير من عاطفتى الخوف والشفقة ٠

ومن ذلك نتبين أن أرسطو يضع حدودا حول التراجيديا ، حتى لا تتداخل مع خصائص جنس آخر درامى يسمه وهو التراجيكوميدى ٠ كما أنه ضد الترويح الملهوى ـ الذى يعقب الأحداث الجادة ـ ومن ثم ، فهو يفصل بين خصـــائص التراجيديا ، وخصائص الكوميديا **فصلا حاسما** ٠

(مسببات التأثير التراجيدى (١))

مثيران للخوف والشفقة)

وكما قد يستثار الخوف والشفقة عن طريق ·
١ ـ مشاهدة « المرئيات المسرحية » (١) ، فانهما يمكن أن يتولدا ·

٢ ـ من صميم بناء أحداث المسرحية التراجيدية · وهذه هى الطريقة الأفضل ، والتى تــدل على تفوق الشــاعر الدرامى · لأن الحبكة ينبغى أن تبنى على نحو متقن ، يجعل من يسمعها تروى ـ دون أن يراها معروضــة ـ يمتلىء بالرعب ، وتأخذه الشفقة ، وذلك هو الأثر الذى يشعر به كل من يصغى الى قصة أوديب تتلى على مسامعه ·ولكن احداث نفس هذا التأثير عن طريق « المرئيات المسرحية » وحدها ،انما هو أمر بعيد عن مطلب الفن الصحيح ، وذلك لأن التأثير يعتمد فى توليده ـ عندئذ ـ على مساعدات خارجية (٢) · أما أولئك الذين يستغلون الوسائل المرئيــة ، كى لا يثيروا احساسا بالخوف ، وانما ليبعثوا مجرد احساس بالاستبشاع والرعب ، وانما هم بهذا بعيدون تماما عن هدف التراجيديا ، وطبيعتها · لأنه ينبغى ألا نطالب التراجيــديا بكل نوع من مسببات المتعة ، ولكن نطالبها فقط بمتعتها الخاصة بها(٣)· وطالما كانت المتعة التراجيدية تتمثل فى الشفقة والخوف ، وأن الشاعر ملزم بتوليد ذلك من خلال محاكاته ، فيتضح ـ عندئذ ـ أن مســببات ذلك التأثير ، ينبغى أن يضمنهـا الشاعر أحداث قصته ·

(أنواع الأحداث التراجيدية)

ولننظر الآن فى أنواع تلك الأحداث التى تهزنا وجدانيا ،

والتى من شأنها أن تكون اما مثيرة للخـــوف ، أو مثيرة للشفقة .

ان الحدث الذى من طبيعته احداث هذا التأثير ، يجب أن يقع اما (١) لأشخاص هم أصدقاء ، (٢) واما أعداء ، (٣) واما لاهم بأصدقاء ولا بأعداء . فاذا ما قتل عدو عدوه ، أو اعتزم ارتكاب ذلك ، فليس فى هذا ما يثير الشفقة ـ اللهم الا اذا كان العذاب ، أو المعاناة فى حد ذاتها مثيرة للشفقة . ويصدق نفس الأمر أيضا ، حين يتعلق بأشخاص ليســوا بأصــدقاء ولا بأعداء . ولــكن ، اذا وقع الحدث المأسوى لأشخاص هم أقرباء بصلة الدم ـ كأن يقتل أخ أخاه (مثلا) أو ينوى قتله ، أو يقتل ابن أباه ، أو أم ابنها ، أو ابن أمه ، أو أى فعل آخر من هذا النوع ـ فهذا هو الحدث الجدير بأن يبحث عنه الشاعر التراجيدى . ومن ثم . لا يحق لهــذا الشـــاعر أن يغير فى فى الخطوط الرئيسية فى القصص الموروثة ، كتغييره ـ مثــلا ـ من الحقيقـــة القائلة بأن كليتمنسترا (٤) قد قتلت على يد أورســت ، وأن أرفيل (٥) قتلها ابنها ألكيميون (٦) . ولكن بالرغم من هذا التحفظ ، فقد ترك للشاعر شىء من حرية التصرف ، كأن يبتدع الطريقة الفنية الصحيحة فى معالجة هذه القصص الموروثة . ولنشرح فى وضوح أكثر ما نعنيه بــ « الطريقة الفنية الصحيحة » .

(ظروف اقتراف الفعل التراجيدى)

١ ـ قد يقترف الفاعل فعله المفزع عن وعى ، وعن معرفة بالأشخاص الذين يقع عليهم الفعل ، وذلك على غرار ما حدث فى أعمــال شعراء التراجيديا القدامى . وقد فعل هــذا يوربيديس مع « ميديا » (٧) وهى تقتل طفليها .

٢ ـ أو ، قد يقترف الفاعل فعله المفزع ، وهو يجهل حقيقة علاقته بالأشخاص الذين يقع عليهم الفعل ، ثم يكتشف بعد

ذلكحقيقة هذه العلاقة ، مثلما حدث لأوديب عند سوفوكليس ٠ الا أن الحادث المفزع فى « أوديب » ، يقع خارج نطاق نص المسرحية ؛ ولكن هناك أمثلة أخرى يقع فيها الحادث داخل المسرحية نفسـها ، كما حـدث لـ « ألكيميون » (٨) فى التراجيديا التى كتبها أستيداماس (٩) ، أو كما حـدث لـ « تلجونوس » (١٠) فى مسرحية « أودسيوس جريحا » (١١) ٠

٣ ـ كما أن هناك نوعا ثالثا ، وهو أن يكون الفاعل على وشك أن يقترف الفعل المهلك عن جهل وعدم معرفة بالأشخاص الذين سيقع عليهم الفعل ، ثم يتراجع عن ذلك بعد أن يكتشف حقيقة الصلة بهم ٠

هذه هى كل الاحتمالات الممكنة ؛ اذ أن الفعل اما أن يقع أو لا يقع ؛ وأن يكون ذلك اما عن معرفة بالأشـخاص ، أو دون معرفة ٠

ولعل أسوأ تلك الاحتمالات جميعا ، تلك التى يهم فيهـا الفاعل أن يرتكب فعله ضد أشخاص يعرفهم ، ثم ينثنى عن تنفيذ ما هم به ٠ فهذا الأمر منكور ، كما أنه غير تراجيدى ، بسبب خلوه من المعاناة ٠ ومن ثم ، لا أحد من الشعراء يأتى بمثل ذلك ، الا فى حالات نادرة ، مثل تهـديد هيمون بقتل كريون فى مسرحية « أنتيجونى » (١٢) ٠

ويلى ذلك ، تنفيذ الفعل الذى انتواه فاعله ومن الأفضل أن يقع الفعل دون أن يعرف مقترفه على من وقع ، ولكن على أن يكتشف حقيقة العلاقة به فيما بعد ٠ اذ أن اقتراف الفعل على هذه الصورة ، لن يكون منكورا أو مستقبحا ، كما أن التعرف يحدث ادهاشا ٠ الا أن أفضل الطـرق جميعا هو آخرها ، ويتمثل فى مسرحية « كريسفونتس » (١٣) ؛ ففيها تهم ميروب بقتل ابنها ، ولكن عندما تكتشف من هو ، تتوقف عن تنفيذ ما همت به ٠ وكذلك الحال فى مسرحية « ايفجينيا

فى تاوريس » (١٤ـ ، اذ نجد الأخت تتعرف على أخيها فى مثل تلك اللحظة الحرجة • ويقع مثل ذلك أيضا ، فى مسرحية « هلى » ، حيث يتعرف الابن على أمه فى اللحظة التى يهم فيها بتسليمها الى أعدائها (١٦) •

وهذا يوضح ـ كما سبق أن قلنا ـ أن مثل هـــذه الأسر القليلة ، هى التى انحصرت فيها موضوعات التراجيـديا • ومن ثم ، فان الصدفة وحدها ـ وليست المعرفة بالصنعة ـ هى التى قادت الشعراء ـ وهم يبحثون عن موضوعات ـ الى أن يجسدوا مثل تلك الأحداث فى حبكاتهم • وعلى هذا ، فالشعراء لا يزالون مضطرين الى أن يلجأوا الى تلك الأسر التى وقعت فى تاريخها مثل تلك الكوارث المثيرة •

وحسبنا الآن ، ما قلناه عن بناء الحبكة ، ونوع الحبكة المطلوبة للتراجيديا •

هوامش الفصل الرابع عشر

(١) « المرئيات المسرحية » هى الجزء الخامس من الأجزاء الكيفية التى عددها أرسطو فى الفصل السادس (أنظر) ٠

(٢) أى على وسائل العرض المسرحى وعناصره ، من ديكور ، الأزياء ، وأقنعة ، والقاء ، وحركات ٠٠٠ الخ ٠

(٣) لا شك أن غاية الفنون التطبيقية ، تختلف عن غاية الفنون الجميلة ٠ فاذا كان بناء سفينة يجلب نفعا ماديا ، أو صناعة مدفع تسبب دمارا ، أو خبز فطيرة يولد لذة ، أو اكتشاف آلة يحقق شهرة ، فان هدف القطعة الفنية ــ فى رأى أرسطو ــ يولد متعة معقلة ٠ وهذه المتعة ليست تجربة ذهنية خالصة ، وانما هى متعة جمالية ترتبط بالعواطف أكثر مما ترتبط بالعقل ٠ غير أن تلك العواطف ، تختلف عن مثيلتها فى الحياة الواقعية بكونها جمالية ٠

ويشير أرسطو الى أن غاية العمليات الفنية المختلفة ليست واحدة ، وانما لكل عملية فنية طبيعتها الخاصة ، ومتعتها الخاصة أيضا ٠ وهذه المتعة ، لا ترتبط بفرد مستقل ، وانما بانسان هو جزء عضوى فى جسم المجتمع الذى ينتسب اليه ٠ أى أنها متعة الانسان المنتسب للمبادىء الخلقية ، والعقلية ، والعاطفية التى تتخلل المجتمع كوحدة كلية ٠

واذا كان الشعر ــ كفن فى مجموعة الفنون الجميلة ــ يولد متعة جمالية ، فان التراجيديا ــ كجنس شعرى ــ لها متعتها الخاصة ٠ فهى الى جانب مشاركتها فى المتعة العامة التى يولدها الشعر ، فان لها متعتها النابعة من طبيعتها ٠ فالمتعة الجمالية التى تتسبب عن الشعر عامة ، تنشأ ــ الى حد ما ــ من ميلنا الفطرى الى المحاكاة ، والى حبنا الى المعرفة والتعلم ، والى التناغم والايقاع ــ مع أنهمـــا ليسا ضروريين للشعر ، الا أنهما يزيدان من المتعة التى يولدها ٠ التراجيديا الشعرية ، عملية فنية تستمد من الأساطير والخرافات أو التاريخ ــ مثلا ــ سلسلة من الأحداث الجادة التى تثير بطبيعتها التعاطف أو الخوف ٠ وتنتظم تلك الأحداث فى فعل واحد مكتمل بذاته ، ومتحدد الطول ، وخاضع لحكم الاحتمال أو الضرورة ، وتقوم به شخصية تراجيدية ، وينتهى نهاية مؤسفة ٠ ومن ثم يحدث التطهير من الخوف والشفقة (أنظر شروح الفصل السادس) ٠

ولأن أرسطو لم يوضح عملية التطهير التى تهدف اليها التراجيديا ، فقد ثارت تفسيرات عديدة حول المصطلح ، كما دارت تأويلات مختلفة حول سبب المتعة التى تولدها التراجيديا بصورها المؤلمة ، ومواقفها المفزعة ، ونهايتها المأسوية ٠ فقد رأى اسكاليجر « أن المتعة لا تكمن فى الشىء المفرح فقط ، وانما فى كل شىء جدير بأن يعلم

ويرشد » ٠ وهكذا طالما كانت التراجيديا تعالج مسائل أخلاقية نبيلة ، فهى مصدر متعة مماثلة ٠

كما اعتقد ناقد انجليزى مجهول فى القرن الثامن عشر ، بأن المشاهد يجد قيمة ممتعة فى رؤيته فضيلة ما ، وهى تناضل وتنتصر ، على الشر ، حتى ولو أصيبت بكارثة فزيائية ٠

وقد رأى بعض النقاد ، أن أى مثير ، متناغم الأجزاء ، لأشواق الانسان الروحية ، يدعو الى الامتاع : ومن بين هذه المثيرات الخوف والشفقة ، الا أن درجة تأثيرهما تنخفض الى متعة عن طريق كون العملية الدرامية غير قائمة فعلا ، أى ليست واقعا ٠

هذا ، وقد ذكر د ٠ د ٠ رفائيل أن التراجيديا تتضمن صراعا بين قوتين متساميتين ، احداهما تتمثل فى بطولة بشرية محمودة ، وأخراهما فى قوة معارضه مرفوضة ٠ والاحساس الذى يتولد من تعاطفنا مع البطل المأسوى ، تجعلنا نقدر موقفه المتسامى تقديرا أكثر صدقا وحرارة من تقديرنا للقوة التى تجابهه ٠ وتتولد متعتنا عندئذ من شعورنا بأن انسانا مثلنا ، قد وصل الى مرحلة أعلى من الاصرار والتحدى ٠

وهناك تفسيرات اجتماعية ونفسية أخرى ، للمتعة التى تنشأ من تناقضها مع طبيعة التراجيديا ٠

(٤) كليتمنسترا Clytemnestra ابنة تنداريوس ملك اسبرطة ، وشقيقة هيلين ٠ تزوجت من أجاممنون ، وأنجبت منه أورست ، واليكترا ، وافيجينيا ، وخريسو ثيميس ٠ وأثناء غياب زوجها فى حرب طروادة ، اتخذها ايجستوس عشيقة له ٠ وبعد أن عاد أجاممنون من الحرب ، اشتركت مع عيشقها فى قتله ٠ ولما صار أورست شابا ، طولب بالأنتقام لأبيه ، فقتل أمه وعشيقها ٠

(أنظر : ثيستس ــ و ــ أورست بهوامش الفصل الثالث عشر) ٠

(٥) أرفيل Ariphyle زوجة امفياروس أحد السبعة الذين حاربوا ضد طيبة ٠ قتلها ابنها ألكيميون بأمر والده (أنظر : ألكيميون بهوامش الفصل الثالث عشر) ٠

(٦) ألكيميون (أنظر الهامش السابق) ٠

(٧) ميديا Medea ابنة ايتيس ملك الكولخيس ٠ كانت ساحرة شريرة ماهرة ٠وقعت فى غرام البطل اليونانى جاسون ، عندما غامر بالذهاب الى وطنها للحصول على الفروة الذهبية ٠ وفى سبيل حبها ، سهلت لجاسون مهمته ، بعد أن خانت وطنها ، وغدرت بوالدها ، وضحت بشقيقها ٠ ومكافأة لها على ذلك ، عاد بها جاسون الى بلاده ، وتزوجها ، وأنجب منها ولدين ٠ الا أن زوجها هجرها للزواج من كروسا ابنة كريون ملك كورنثة ٠ وحينئذ ، أعمتها الغيرة ، فقتلت العروس ووالدها

بالسم ، وذبحت ولديها انتقاما من أبيهما ، ثم فرت الى أثينا حيث تزوجت من ملكها ايجسيوس · ولحياتها بعد ذلك تكملة ·

ولقد عالج قصتها دراميا ، كل من اسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوربيديس ، ولكن لم تبق لنا حتى الآن ، غير معالجة الأخير منهم ·

(٨) ألكيميون (أنظر هامش رقم ٥) ·

(٩) استيداماس Astydamas اسم لشاعرين ـ أب وابن ـ عاشا فى القرن الرابع ق·م· ولتشابه اسميهما ، اختلفت حولهما نسبة المعلومات القليلة الموجودة· ويبدو أن أرسطو فى هذا الموضع يشير الى استيداماس الابن · ولم يبق لنا ـ لسوء الحظ ـ غير أقل من عشرين سطرا من كل أعمال هذين الشاعرين ·

(١٠) تلجونوس Telegonus هو ابن أودسيوس من سرس · أرسلته أمه الى أثاكا للبحث عن أبيه · وعلى شاطئها تورط مع بعض الآهلين فى نزاع مسلح فانحاز الأب الى جانب الأهلين ضد ابنه دون أن يعرفه · فقتل تلجونوس أباه عن جهل بحقيقة شخصيته ·

(١١) راجع التعريف بـ « أودسيوس » فى هوامش الفصل الثامن ·

أما « أودسيوس جريحا » فهى احدى تراجيديات سوفوكليس المفقودة ؛ ويبدو أنه عالج فيها قصة تلجونوس مع أبيه أودسيوس ·

(١٢) لسوفوكليس مسرحية باقية عنوانها « أنتيجونى » Antigone ويحكى موضوعها قصة الملك كريون حين أصدر أمرا بعدم دفن جثة بولينيكس بن أوديب، بسبب تآمره على طيبة · غير أن أخته ـ أنتيجونى ـ تحدت قرار الملك وقامت بأداء مراسم الدفن · ولما أصر كريون على عقابها ، تصدى له بالمعارضة ابنه هيمون ، لأنه كان خطيبها ·

ولما انتحرت أنتيجونى ، احتضن جثتها هيمون فى لوعة وحسرة ، وما كاد يرى والده قادما نحوه حتى حاول قتله ، لكنه أخطأه ، فاضطر الى الانتحار ، تاركا أباه يعض بنان الندم ·

(١٣) « كريسفونتس » Cresphantes احدى مسرحيات يوربيديس التى لم يصلنا منها غير ثلاثة وثلاثين سطرا · أما كريسفونتس ، فهو اسم أحد ملوك مسينيا ·

(١٤) « ايفجينيا فى تاوريس » Tauris احدى تراجيديات يوربيديس التى وصلتنا كاملة · (راجع موقف التعرف فى شروح الفصل الحادى عشر) ·

(١٥) « هلى » Helle اسم مسرحية تراجيدية مفقودة ·

(١٦) من الواضح أن أرسطو بتقديم هذين المثلين ، يناقض ما سبق أن ذكره فى هذا الشأن · فاذا كان التعرف ـ على هذه الصورة ـ يمنع من وقوع الجريمة ، أو الكارثة ، التى هى من خصائص المأساة فى نظره ، فان النهاية ـ بلا شك تصبح سعيدة · وهو ما استنكره أرسطو من قبل ·

وقد حاول بعض مترجمى الكتاب الثقات ـ من أمثال باى ووتر ـ و ـ جودمان ـ تبرير ذلك ، غير أن تبريراتهم ضعيفة ، ولا مقنعة ·

(١٥)

(خصائص الشخصية التراجيدية)

أما فيما يتعلق بالشخصيات (١) التراجيـــدية ، فعلى الشاعر أن يهدف بشأنها الى أربعة أمور (٢) :

١ ـ (الصلاحية الدرامية)

أولها ، وأعظمها أهمية ، أن تكون(صالحة دراميا بطبيعتها أو) مؤثرة (٣) ٠ وتتضح الشخصية ـ كما سبق أن بينا(٤) ـ اذا ما أفصح الكلام أو الفعل عن قيام الشخص بالاختيار ؛ وتكون الشخصية مؤثرة ، اذا كان الاختيار مؤثرا ٠ وكل نوع من الشخصيات يمكن أن يكون مؤثرا ، حتى ليشمل ذلك المرأة والعبد الرقيق ؛ مع أن المرأة يمكن أن تكون أدنى مرتبة، ويكون العبد ممن لا قيمة لهم على الاطلاق (٥) ٠

٢ ـ (الملاءمة ، أو صدق النمط)

والأمر الثانى ، الذى ينبغى أن يهدف اليه الشــاعر فى تصوير الشخصية ، هو الملاءمة ٠ فهناك ـ مثلا ـ نوع من الشجاعة الرجولية (٦) ـ أو المهــارة فى الكلام ـ لا يليق اسناده الى المرأة (٧) ٠

٣ ـ (مشابهة الواقع)

والأمر الثــالث ، هو أن تكون الشخصية مشــابهة للواقع (٨) ٠ وهذا الأمر مختلف عما قلناه هنــا ، بشــأن مسألتى الصلاحية والملاءمة ٠

٤ ـ (ثبات الشخصية)

أما الأمر الرابع ، فهو ثبات الشخصية ، أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحية (٩) ٠ وحتى لو كانت الشـــخصية ـ موضوع المحاكاة ـ غير متساوقة مع نفســها ـ وكان ذلك صفة من صفاتها فى المسرحية ـ فينبغى أن تبقى هكذا ، غير متساوقة مع نفسها حتى النهاية ٠

(أمثلة مسرحية على ما تقدم)

والمثال على الخسة غير الضرورية « لتأثير الشخصية » ، نجده فى مينلاوس (١٠) فى مسرحية « أورست » (١١) ٠

والشاهد على الشخصية اللامتلائمة ، والمتناقضة ، نجده فى مناحة أودسيوس فى مسرحية « اسكيللا » (١٢) ، وكذلك فى خطبة ميلانبى (١٣) ٠

أما المثال على ثبات الشخصية ، أو تساوقها مع نفسها ، فنجده فى مسرحية « افيجينيا فى أوليس » فشخصية افيجينيا التى بدت ضارعة مبتئسة ، أول الأمر ، لا تشبه بأى حـــال افيجينيا كما ظهرت بعد ذلك (١٤) ٠

(خصائص اضافية فى الشخصية التراجيدية)

(الحتمية والاحتمال)

وكما هو المتبع فى بناء الحبكة ، ينبغى على الشاعر ـ فى تصويره للشخصية ـ أن يهدف دائما الى تحقيق الحتمية ، أو الاحتمال (١٥) ٠ بمعنى أن أى شخص يقول أو يفعل كذا أو كيت ، ينبغى أن يكون ما يقوله ، أو يفعله ، هو النتيجـة المحتملة ، أو الحتمية لشخصيته ؛ وكذلك فان أية حادثة تتلو

الأخرى ، ينبغى أن يكون التتابع جاريا على مقتضى الحتمية ، أى الاحتمال • من ذلك يتضح ، أن حل المسرحية ـ هو الآخر ـ يجب أن يصدر عن الحبكة نفسها ، وألا يعتمد على القوى الفوقطبيعية (كاستعمال « الآلة الالهية ») ، كما حدث فى مسرحية « ميديا » (١٦) ، أو فى مشهد عودة اليونانيين فى « الالياذة » (١٧) •

فـ « الآلة الالهية » (١٨) يفضل استعمالها فقط فى الأحداث التى تقع خارج نطاق النص المسرحى :

(أ) كالأحداث السابقة التى ليست معرفتها فى طوق الانسان ،

(ب) أو الأحداث التى ستأتى فيما بعد ، والتى تتطلب التنبؤ بها ، أو الاعلان عنها ، طالما نعزو الى الآلهة قدرة الاطلاع على كل شىء •

كما ينبغى الا يقع بين الأحداث شىء منها غير معقول ، أو غير ممكن ؛ ولكن اذا لم يكن من المستطاع تجنب استعمال غير المعقول ، أو غير الممكن ، فعلينا أن نقصره على ما هو خارج نطاق النص التراجيدى ، كما فى مسرحية « أوديب » (١٩) لسوفوكليس •

(تحسين الواقع)

ومع هذا ، فلنعد الى الحديث عن رسم الشخصيات • كما كانت التراجيديا محاكاة لأشخاص فوق المستوى العام ، فينبغى أن نسلك ـ بطريقتنا ـ نهج مصورى الوجوه المهرة ، الذين عندما يصورون الملامح المميزة لانسان ما ، فانهم يجعلونه مشابها للحياة الواقعية ،ولكنه يبدو فى ذات الوقت، أحسن مما هو عليه ، وكذلك حال الشاعر المسرحى : يجب عند عرضه للاشخاص ـ السريعى الغضب ، أو الباردى

الطبع ، أو الذين بهم نقيصه كهاتين النقيصتين ـ أن يعرف كيف يعرضهم كما هم ، ولكن كأشخاص لهم اعتبارهم فى نفس الوقت . ولقد سار على هذا الدرب ، كل من أجاثون (٢٠) ، وهوميروس (٢١) ، فى تصوير كل منهما لشخصية أخيل (٢٢) .

(المؤثرات المسرحية)

تلك هى القواعد التى ينبغى على الشاعر مراعاتها ؛ كما ينبغى عليه ألا يهمل ما يجذب الحواس ـ أى المؤثرات المسرحية . فمع أنها ليست من الأمور الجوهرية الهامة ، الا أنها من لوازم الشعر الدرامى ومتطلباته ، ولكنها أيضا مكمن الوقوع فى الزلل . ولقد قلت فى ذلك ما يكفى فى أبحاثى (٢٣) المنشورة .

هوامش الفصل الخامس عشر

(١) تعرض أرسطو ـ فى الفصل الثالث عشر ـ لأهم خصائص البطل التراجيدى ، فى ضوء وظيفة التراجيديا الصحيحة · واشترط فى هذه الخصائص ، أن تتميز بالقدرة على تحقيق التطهير ، باثارة انفعالى الخوف والشفقة · (أنظر متن هذا الفصل وشروحه) ·

وفى الفصل الحالى ، يسوق خصائص أخرى للشخصية · الا أن بعض الشراح قد مالوا الى ضمها الى خصائص البطل التراجيدى السابقة ، بينما مال الآخر ، الى تعميمها على جميع الشخصيات التراجيدية ، بوجه عام · وقد آثرنا هذا الرأى الأخير ·

(٢) من الملاحظ أن الفصل الحالى ، يكاد يكون مقسما الى أربعة أقسام ، يعالج كل منها وجها من أوجه تصوير الشخصيات · والفقرة الاستهلالية ، تقدم أربعة مقاييس ـ أو متطلبات ـ كى تتطابق مع الشخصيات فى حد ذاتها ·ومن المؤسف ، أن هذه المتطلبات الأربعة ، غير واضحة بما يجب أن تكون عليه ، ومن ثم اختلف الشراح اختلافا شديدا حول تفسير بعضها ·

(٣) اضطربت الترجمات الانجليزية والفرنسية فى هذا الموضع · ولقد آثرنا ترجمة تلفورد Telford وتعليله ، لأنه يبدو أكثر معقولية ·

(٤) راجع فى ذلك بعض سطور الفصل السادس ·

(٥) يرى أرسطو ـ طبقا لمفهوم تلفورد ـ أن أهم المقومات فى بناء الشخصية التراجيدية ، هو جعل ما تفعله مطابقا تماما لطبيعها · فالعامل الجوهرى الذى يبنى الشخصية هو ـ أولا وقبل كل شيء ـ القيم الانسانية التى تفصح عنها الأفعال وهذا يعلل سبب تكرار أرسطو لتقريره بأنه لن تكون هناك شخصية ، الا اذا كان هناك اختيار ، لأن ما تختاره الشخصية ـ سواء تجلى فى الفعل ، أو القول ـ انما يحدد نوعيتها ·

وعلى هذا فان أية شخصية تكون مؤثرة ـ أو ناجحة دراميا ـ عندما تكون هى بذاتها مصدر تلك الاختيارات التى تؤلف طبيعتها · وطبقا لهذا ، يمكن جعل أية شخصية مؤثرة حتى ولو كانت أدنى مرتبة ، أو وضيعة تافهة · أى ، حتى ولو كانت قيمتها المعروضة فى اختياراتها ، محدودة الشأن فى حد ذاتها · قل انها الشخصية المزودة بالكفاءة والصلاحية وليست الشخصية العقيمة ، العاجزة ·

(٦) يفرق أرسطو فى كتابه « السياسة » بين شجاعة الرجل ، وشجاعة المرأة ·

غير أن بعض المعلقين ـ مثل جروب Grube يفاجأون بتجريد أرسطو للمرأة من الشجاعة ، وعلى هذا يقرءون النص الأرسطى هكذا : « نوع من المهارة فى الكلام ، لا يجوز اسناده الى المرأة » • وحجتهم فى ذلك ، أن أرسطو ـ بعد بضعة سطور ـ يعيب على يوربيديس جعله ميلانبى تلقى برولوجا فلسفيا قويا ، دفاعا عن ولديها اللذين أمر والدها بحرقهما •

(٧) والأمر الثانى الذى يجب أن يحققه الشاعر التراجيدى فى بناء شخصياته ، هو المواءمة • والملاءمة تعنى أن الشخصيات يجب أن تكون متفقة مع طبيعة نمطيتها ، أى تحمل الخصائص العامة لوضعها الوظيفى ، والطبقى ، الذى تنتمى اليه • فاذا كانت المهارة ملائمة لشخصية الأنثى ، الا أنه يجب أن تكون المهارة المتفقة مع طبيعتها •

(٨) يميل بعض شراح أرسطو ـ مثل ابس Epps الى أن المقصود بالمشابهة هنا ، هو تشابه الشخصية المصورة مع الشخصية التقليدية • فتصوير أوديب مسرحيا ـ على سبيل المثال ـ ينبغى ألا يكون كشخص غاضب بوجه عام ، وانما كشخص له نمط معين من الغضب ، يتفق مع صفة هذا البطل ، كما وردت فى الأساطير •

ولكن هناك رأيا آخر يقول ، بأن المشابهة هنا تعنى المشابهة مع الحياة ، أى تكون الشخصيات تمثيلا حقيقيا لطبيعة الانسان الواقعية •

(٩) هذه الخصيصة الرابعة ـ المتعلقة بتساوق الشخصية مع نفسها فى أثناء تطورها ، وعدم تعرضها للتغييرات المفاجئة ـ تعد أوضح الخصائص السابقة التى اشترطها أرسطو فى الشخصية التراجيدية • وجملته التى تلت ذلك من أبرع الاستنتاجات النقدية ، التى وردت فى كتاب « فن الشعر » •

(١٠) ساق أرسطو شخصية مينلاوس كمثال على أن الخسة التى تبدو فى كلامه الموجه الى أورست ، ليست ضرورية لكى تجعل الشخصية مصدرا مقنعا لأفعاله • (أنظر الهامش التالى) •

(١) مسرحية « أورست » احدى تراجيديات يوربيديس التى وصلتنا • ومما جاء فيها ، أن ربات الانتقام ، تسلطت على أورست بسبب قتله لأمه كليتمنسترا حتى جن • كما أن أهل المدينة غضبوا عليه ، وعلى أخته اليكترا ، بسبب تحريضها له على القتل • لذا قرروا التخلص منهما •

وكان أمل أورست وشقيقته فى النجاة والخلاص من هذه العذابات ، هو وصول عمهما مينلاوس • غير أن مينلاوس الحريص على استرداد عرشه ، لم يحقق هـــذا الأمل ، رغم ضراعات أورست ودفاعاته المقنعة عما فعله • وتخاذل مينلاوس يرجع الى خوفه من القوى المعادية ، وحرصه على مصالحة الشخصية •

(١٢) « اسكيللا » Scylla مسرحية يونانية مجهولة · أما اللفظة نفسها ، فكانت تعرف بها ربة بحر متوحشة ، وكان لها اثنتا عشرة قدما ، وستة رؤوس ، بكل منها ثلاثة صفوف من الأسنان الحادة · ومع أنها كانت تعيش على أكل أنواع الأسماك· الا أنها كانت قادرة على اختطاف ست رجال مرة واحدة من أية سفينة تقترب منها ، وتلتهمهم دفعة واحدة · وقد فعلت ذلك فى سفينة أودسيوس · ولها أكثر من قصة حب ترويها الأساطير · (راجع بشأنها أيضا هوامش الفصل السادس والعشرين) ·

ويبدو أن ضعف شخصية أودسيوس فى هذه المسرحية ـ المفقودة ـ لا يتفق مع وضعها البطولى ، مما دفع أرسطو الى الاستشهاد بها هنا ·

(١٣) كانت ميلانبى Mellanippe ابنة رائعة الجمال للملك ايلوس ، والملكة هبى · وفى أثناء غياب أبيها حملت من بوزيدون اله البحار ، ووضعت ولدين توأمين · وأمرت خادمتها بأن تخفيهما فى حظيرة للماشية ، حيث كانت ترضعهما بقرة ، ويحرسهما ثور · ولما عثر عليهما أحد الرعاة سلمهما الى الملك العائد الذى أمر بحرقهما حيين ، بدعوى أنهما وحشان مولودان من بقرة ·

ولقد نظم يوربيديس مسرحيتين عن ميلانبى ، الا أنهما مفقودتان · وكان عنوان أولاهما : « ميلانبى الحكيمة » ، وعنوان أخراهما « ميلانبى السجنة » ·

واشارة أرسطو هنا ، تتعلق بالمسرحية الأولى التى بقى منها مالا يزيد على أربعين سطرا ، يتعلق بعضها بالبرولوج · ولقد دافعت فيه ميلانبى عن حياة الولدين ، دفاعا بلاغيا رائعا ، ثم اضطرت الى الاعتراف ببنوتهما · وبقية القصة معروفة ، الا أنه أمكن تخمين خاتمة الحبكة ، بأن فقئت عينا ميلانبى ، ثم أودعت السجن ، بينما طرح ولداها فى العراء لتفترسهما الوحوش الضارية ·

ويبدو أن الاستشهاد بخطبة ميلانبى ، يشير الى أنها كانت بلاغية ، وفلسفية الطابع ، مما لا يليق بمواهب امرأة ·

(١٤) « افيجينيا فى أوليس » احدى مسرحيات يوربيديس الباقية وفى الابيسود الرابع تضرع افيجينيا باكية لأبيها أجاممنون ، ألا يضحى بها ارضاء للالهة أرتميس ، كى تعفو ، وتسمح بهبوب الريح ، وجريان السفن الحربية الى طروادة · الا أنها ـ قرب نهاية الابيسود ـ تتحول فجأة من فتاة هلعة جزعة ، الى فتاة هادئة شجاعة ، وراغبة فى مصير تضحوى · ويرى أرسطو أن فى تحولها هذا ، تناقضا فى شخصيتها ·

(١٥) الحتمية والاحتمال (أنظر الفصل السابع) ·

(١٦) مسرحية « ميديا » احدى أعمال يوربيديس التى حفظت لنا · (راجع قصتها فى هوامش الفصل السابق) ·

وأرسطو هنا يعيب على الشاعر استخدامه « القوى العلوية » ـ كما هى الترجمة

الحرفية ، و « الآلة الالهية » كما هو المعنى الاصطلاحى - وذلك فى انهاء المسرحية ؛ حيث ظهرت ميديا ومعها جثتا ولديها اللذين ذبحتهما ·

وأرسطو - فى نقده هذا - يعتقد أن نهايات المسرحيات يجب أن تنبثق من طبيعة الأحداث الجارية ، ولا يفتعلها المؤلف ، عندما يصل الى طريق مسدود (أنظر الهامش بعد التالى) ·

(١٧) الاشارة هنا الى الالهة أثينا ، عندما نزلت كى تنصح الاثينيين بعـــدم الرحيل ·

(١٨) « الآلة الالهية » تعريب للمصطلح اللاتينى deus ex machina ومعناه الحرفى « الاله من الآلة » · وكان يدل فى المسرح الاغريقى - واللاتينى أيضا - على حيلة مسرحية آلية ، كانت تظهر الاله ، أو الانسان فى شبه عربة ، فوق قصر ، أو معبد ، أو ما شابه ذلك · وكانت هذه الآلة ترتفع ، أو تهبط ، باستخدام حبال ، وبكر ، ويتم تشغيلها يدويا · وعن طريقها ، كان الاله يأتى الى المنظر ، أو يهرب البطل ، وذلك فى اللحظة الدرامية الحرجة ·

ولقد استخدم يوربيديس « الآلة الالهية » اثنتا عشرة مرة فى تراجيدياته التى بقيت لنـــا ·

(١٩) يشير أرسطو - فى هذا الموضع - الى لامعقولية أن يبقى أوديب طوال هذه السنين جاهلا للظروف التى أحاطت بمقتل لايوس ، ملك طيبة السابق ، وأن يظـل صامتا حيال علاقته بجوكاستا ، دون مساءلة أو تشكك ·

(٢٠) راجع التعريف به فى شروح الفصل التاسع ·

(٢١) راجع التعريف به فى شروح الفصل الأول ·

(٢٢) هذا الموضع - ككثير مثله فى النص - غامض · والمقصود - عموما - هو تأكيد العيب فى شخصية البطل أخيل · وتصوير هوميروس له - لا شك - شىء معروف وأساسى فى « الالياذة » ، غير أن العمل الذى نظمه عنه أجاثون مفقود ·

وأخيل هو ابن بيليوس من الهة البحر ثيتس ، ويعتبر أعظم محاربى اليونانيين فى حرب طروادة · وقد استطاع أن يقتل البطل الطروادى الكبير هيكتور ، غير أن عدوه باريس تمكن من الاجهاز عليه ·

(٢٣) ربما كان يقصد كتابه المفقود « عن الشعراء » ·

(١٦)

(أنواع التعرف - ٨)

سبق أن تحدثنا عن ماهية التعرف ؛ أما الآن فسنعدد أنواعه (٢) :

١ - (التعرف بالعلامات)

وأول أنواع التعرف - وأقلها شأنا من ناحية الشكل الفنى ، ولكنه أكثرها استخدما بين الشعراء ، ورغم افتقاره الى روح الابتكار - هو التعرف بالعلامات الملموسة ، أو المرئية ٠ وبعض هذه العلامات طبيعى - مثل « رأس الحربة بأجسام العمالقة بنى الأرض » (٣) ، أو مثل « النجوم » (٤) التى استخدمها كاركينوس (٥) فى مسرحيته « ثيستس »(٦) - وبعضها الآخر يكتسبه الشخص بعد مولده ٠ وهذه العلامات الأخيرة ٠ اما تكون بالجسم مثل الندوب ؛ واما منفصلة عنه مثل التذكارات ، والعقود ؛ أو أشياء أخرى ، مثل القارب الذى تم به التعرف فى مسرحية « تيرو » (٧) ٠

ولقد تستخدم هذه العلامات استخدامات متفاوتة ، من حيث المهارة أو الرداءة ٠ والمثال على ذلك هو الندبة التى فى أودسيوس ؛ فالتعرف عليه بها ، يتم مرة عن طريق المربية ، ومرة أخرى عن طريق رعاة الخنازير (٨) ٠ واستخدام التعرف - عن عمد - كوسيلة للكشف عن حقيقة الشخص - مثله كمثل استخدام العلامات المرئية بوجه عام - يعتبر أقل وسائل التعرف شأنا من الناحية الفنية ٠ أما التعرف الأحسن من ذلك ، فهو الذى ينشأ من المفارقة أو التحول فى الحديث ؛ والمثال على ذلك مشهد الاغتسال (٩) فى « الأوديسة » ٠

٢ ـ (التعرف المباشر)

ويلى ذلك التعرف الذى يقدمه الشاعر تقديما مباشرا ؛ وهذا النوع متهافت من الناحية الفنية لنفس السبب . والمثال على ذلك تعرف أورست نفســه فى مسرحية « افيجينيا فى تاوريس » . فبينما تجعل أخته افيجينيا نفسها معروفة عن طريق الرسالة ، فان أورست يجعل نفسه معروفا بالكلام الذى حمله الشاعر على أن يقوله ، لا حســب ما تتطلبه حبــكة المسرحية (١٠) . وعلى هذا ، فان ذلك الضرب من التعرف يكاد يكون قريبا من التعرف الخاطىء الذى ســبق ذكره ؛ ولقد كان بامكان أورست أن يجىء بتذكارات معه . ومثال آخر على ذلك « صــــوت وشيعة المغــــزل » فى مسرحية « تيريوس » (١١) لسوفوكليس .

٣ ـ (التعرف بالتذكر)

والنوع الثالث من التعرف ، يعتمد على الذاكرة ، أى أن رؤية شىء ما ، أو سماعه ، يوقظ فى النفس ذكرى معينة ، كما فى مسرحية « القبرصيون » للشاعر ديكاؤوجينيس(١٢)؛ ففيها ينفجر البطل باكيا عندما يرى الصورة . .ومثال آخر لهذا النوع من التعرف ، نجده فى قصـــة ألقينوس (١٣) ؛ حيث نجد أودسيوس يتذكر الماضى ويبكى ، حينما يســمع المغنى وهو يعزف على القيثارة ؛ وبهذا يتم التعرف .

٤ ـ (التعرف بالاستنتاج)

أما النوع الرابع ، فيتم عن طريق الاستنتاج ، والبرهنة العقلية ، كما فى تراجيديا « حاملات القرابين » (١٤) : « ان أحدا يشبهنى قد جاء ، ولا أحد يشبهنى غير أورست ، اذن فالذى جاء هو أورست » . ومثــل هذا التعرف حــدث فى مسرحية « افيجينيــا » التى وضــــعها بوليــدوس (١٥)

السوفسطائى • فقد كان من الطبيعى أن يفكر أورست فى قدره على هذا النحو : « مثلما ضحى بأختى عند المذبح ، سيضحى بى أنا الآخر » • ونضيف الى ذلك ما حدث فى مسرحية « تيديوس » (١٦) للشاعر ثيوديكتيس (١٧) ، حيث نجد الأب يقول : «لقد جئت لأجد ابنى ، وهكذا سألقى حتفى» • ومثل هذا أيضا حدث فى مسرحية « فينايدا » (١٨) ؛ فعندما رأت النسوة المكان ، استنتجن مصيرهن المقدور : « لقد قضى علينا أن نموت فى هذا المكان ، لأنه ألقى بنا فيه » •

٥ ـ (التعرف بالخطأ)

ونضيف الى ذلك نوعا من التعرف المركب ، الناتج عن خطأ فى استنتاج طرف آخر ، كما فى مسرحية « أودسيوس الرسول المزيف » (١٩) ، والذى قال بأنه سيعرف القوس التى لم يكن قد رآها من قبل ، وعلى هذا تصور الطرف الآخر بأنه سيتعرف على شخصية أودسيوس من هذه العبارة ، الا أن فى ذلك استنتاجا خاطئا (٢٠) •

٦ ـ (التعرف الدرامى)

ولكن أحسن أنواع التعرف ، هو الذى ينبع من الأحداث ذاتها ، عندما يقع الادهاش العظيم عن طريق حدث محتمل ، كما فى مسرحية « أوديب الملك » (٢١) لسوفوكليس ، وفى مسرحية « افيجينيا » (٢٢) ، حيث كان من المحتمل أن ترغب افيجينيا فى ارسال رسالة •

هذه التعرفات الأخيرة ـ دون غيرها ـ تستغنى عن الحيل المصطنعة التى تستخدم التذكارات ، أو العقود • وتلى ذلك ـ فى الأفضلية ـ التعرفات التى تتم عن طريق الاستدلال والاستنتاج •

هوامش الفصل السادس عشر

(١) (راجع فى ذلك شروح الفصل الحادى عشر)

ويعتقد بعض المترجمين ـ مثل جيرالد الس G. Else ـ أن هذا الفصل السادس عشر مضاف الى المعالجة الأصلية للتعريف فى الفصل الحادى عشر ، ولا علاقة له لا بما سبقه ، ولا بما لحقه ٠ وعلى هذا ، اتهمه بأنه مدسوس على أرسطو ، وأسقطه من ترجمته الانجليزية مع الجزء الأخير من الفصل التاسع عشر ، ومع الفصول رقم عشرين ، واثنين وعشرين ، وخمس وعشرين (ص ٤٨٤) ٠

(٢) أنواع التعرف الستة التى ساقها أرسطو هنا واضحة ، ومدعمة بالأمثلة ، رغم ما فى النص الأصلى من فجوات ، كاد المترجمون يتفقون على ملئها على النحو الحـــالى ٠

(٣) هزم الملك كادموس تنينا ضخما بمساعدة الالهة أثينا ولما تناثرت أسنان التنين على الأرض ، خرج منها الاسبرطيون كرجال مسلحين ، ومستعدين للهجوم ٠ فألقى عليهم كادموس حجرا كبيرا ، أوقع بينهم اضطرابا شديدا ولم يبق الا على سبعة منهم فقط ، أخذوا يذبحون بعضهم ٠ أما ما تبقى منهم ، فقد أصبحوا من حلفاء كادموس ، وساعدوه على بناء طيبة ٠

ويقال بأن الذين خرجوا من أسنان التنين كانت أجسامهم تحمل هذه العلامات التى ذكرها أرسطو فى سياق عبارة مجهولة المؤلف ٠

(٤) علامات بالجسم ، كانت تولد بها بعض الأسر الأسطورية ٠

(٥) كاركينوس ، شاعر تراجيدى قديم ، كتب حوالى مائة وستين مسرحية ، وفاز بجوائز عن احدى عشرة مسرحية منها ٠

ولقد أشار اليه أرسطو مرة أخرى فى الفصل التالى ، بسبب خطأ مسرحى وقع فيـــه ٠

(٦) ثيستس ، راجع بشأنه شروح الفصل الثالث عشر ، والمسرحية التى يشير اليها أرسطو هنا ضائعة ٠

(٧) كتب سوفوكليس مسرحيتين عن تيرو ، لم يبق منهما غير سطور قليلة ، لا تفصح عن أيهما كان يعنى أرسطو ٠ ومن المحتمل القول بأن أرسطو كان يقصـــد مسرحية ثالثة عن تيرو كتبها شاعر لم يذكر اسمه ٠

أما الأسطورة نفسها فتقول بأن تيرو الجميلة ، ابنة ملك اليس وضعت ولدين توأمين من الاله بوزيدون · فاضطرت الى التخلص منهما ، بوضعهما فى قارب · ومضت سنوات تعرضت فيها تيرو لتعذيب زوجة أبيها سيدرو · وفى النهاية ، تعرفت على ولديها اللذين كبرا ، عن طريق القارب الذى ألقتهما فيه ، وهما رضـــيعان · واستطاع الشابان أن ينتقما لأمهما من زوجة الأب القاسية ·

(٨) ورد فى النشيد التاسع عشر من « الأوديسة » ، أنه بينما كانت المربية العجوز - التى لا تعرف أودسيوس - تقوم بغسل رجليه ، قبل أن يأوى الى فراشه ، أن لمحت فى احدى ركبتيه أثر جرح كان قد أحدثه خنزير برى منذ زمن طويل · وعندما تتعرف عليه - وهى مذعورة - يأمرها بالصمت والكتمان ·

وفى النشيد الحادى والعشرين ، ينفرد أودسيوس براعيين لا يعرفانه · وتضطره الظروف الى أن يكشف لهما عن شخصيته ، ولما يدهشان لذلك ، يؤكد لهما حقيقة ذاته ، بأن يكشف لهما عن الندبة التى فى ساقه · وهنا يتعرفان عليه ، ويتبادلان الثقة معه ·

ومن البين - فى استشهاد أرسطو - أنه يفضل صيغة التعرف الأول على الثانى · لأن الثانى ، تم عن طريق المكاشفة المباشرة ، والتدليل على ذلك بالندبة ، أما التعرف الأول فقد تم بالمصادفة التى ضيغت فى شكل أكثر حرفة درامية ·

(٩) مازال أرسطو يشير الى مشهد التعرف السابق ذكره فى النشيد التاسع عشر (راجع الهامش السابق) ·

(١٠) راجع « افيجينيا فى تاوريس » فى شروح الفصل الحادى عشر · ومازال أرسطو يؤكد تفضيله للتعرف عن طريق وسائل أخرى على التعرف المباشر ·

وافيجينيا برسالتها ، تمثل النوع الأول ، أما أورست فيمثل النوع الثانى ، الذى يتحقق من خلال كلام مباشر (راجع أبيات المسرحية من السطر رقم ٨٠٠ الى ٨٣٠) ·

(١١) مسرحية « تيريوس » احدى تراجيديات سفوكليس التى لم يبق منها غير شذرات قليلة ·

وتقل الأسطورة التى كانت مادة المسرحية - أن تيريوس ملك تراقيا ، تزوج من بروكنيه ابنة ملك أثينا · وتوجه تيريوس وحده الى أثينا ، كى يعود بأخت زوجته فيلوميلا لزيارة أختها ، الا أنه اغتصبها فى الفراش ، ثم قطع لسانها ، وأخفاها بعيدا ، حتى لا تشى بفعلته النكراء · واستطاعت الأخت المجنى عليها ، أن ترسل الى أختها فى تراقيا بقطعة قماش غزلتها ، ونقشت عليها ما وقع لها · واتفقت الأختان على الانتقام من تيريوس ، فقامتا بذبح ولده أتيس ، وطبخا لحمه ، وقدماه لوالده ·

وبعد أن أكل الأب من لحم ابنه ـ دون أن يدرى ـ أخطرتاه بالحقيقة ، ثم هربتا منه ، فتبعهما ٠ الا أن ثلاثتهم تحولوا الى طيور صداحة مختلفة ٠

ويبدو أن صـــوت وشيعة المغزل ، كان سببا فى وقوع التعرف ، فى مسرحية سوفوكليس ، المستمدة من هذه الأسطورة ٠

(١٢) ديكاؤوجينيس شاعر تراجيدى قديم ، يبدو أنه عاش فى النصف الثانى من القرن الخامس ق٠م٠

و « القبرصيون » ـ نسبة الى جزيرة قبرص ـ احدى مسرحياته التى لم تصلنا أية واحدة منها ٠

(١٣) أقام الملك ألقينوس حفلا ، دعا اليه المغنى الجوال ديمودوكوس ٠ وأخذ المغنى يغنى مقطوعة شعرية ، تتضمن مناقشة حادة بين البطلين أخيل وأودسيوس ، على مسمع من أجاممنون ٠ ولما ســـمع أودسيوس ـ الذى كان حاضرا ، ومجهولة شخصيته للملك ألقينوس ـ هذه الأنشودة ، أخذ يبكى من شدة الانفعال والتأثر ٠ فأوقف الملك الانشاد ٠

وفى حفل المساء ، طلب أودسيوس من المغنى أن يغنى أنشودة حصان طروادة ، وسقوط المدينة ، بفضل حيلة أودسيوس ٠ وما كاد المغنى يغنى تلك الأنشودة ، حتى أجهش أودسيوس بالبكاء مرة أخرى ، مما حمل الملك على وقف الانشاد ٠ كما دفعه الفضول الى أن يطلب من أودسيوس ، أن يفصح لهم عن حقيقة شخصيته ٠

(يراجع فى ذلك النشيد الثامن من « الأوديسة » ، البيت ٥٢١ وما يليه) ٠

(١٤) تقول ذلك اليكترا فى مسرحية « حاملات القرابين » ٠ وهى المسرحية الثانية فى ثلاثية اسخيلوس المعروفة بالأورستيا ٠ (راجع الأبيات من ١٦٨ الى ٢١١ فى المسرحية المذكورة ٠ كما يمكن مراجعة مادة اسخيلوس فى هوامش الفصل الرابع) ٠

(١٥) بوليدوس مؤلف يونانى قديم ، مجهول الحياة والأعمال ٠ وقد تكون كلمة « افيجينيا » الواردة هنا ، دالة على شخصية فى مسرحية تحمـــل نفس الاسم ، أو اسما آخر ٠

(١٦) « تيديوس » مسرحية مفقودة ٠ ولقد ورد فى الأساطير ، أن تيديوس كان رجلا ضيئل الجسم ، الا أنه كان شجاعا جسورا ٠ (الالياذة : النشيد الخامس ، ابتداء من البيت ٨٠١) ٠

ولقد أرسله السبعة ضد طيبة الى مدينة طيبة فى احدى المهام ، وهناك اشترك فى المسابقات الرياضية ، واستطاع أن ينتصر على كل منافسيه ٠ ولما أرادوا الايقاع به : قتل كل المتآمرين الخمسين الا واحدا ٠

(١٧) ثيوديكتيس خطيب ، وشاعر مسرحى · ولد فى فاسيلس من أعمال لوقيا ، حوالى سنة ٣٧٥ ق·م· ، ومات سنة ٣٣٤ ق·م· ودفن فى الطريق الى قرية اليوسيس ·

ولقد قضى ثيوديكتس فترة طويلة من حياته فى أثينا ، ودرس على يد كل من أفلاطون ، وايسوقراطيس ، وأرسطو ، وأصبح خطيبا شهيرا ، حتى لقد امتدح شيشرون أسلوبه الرفيع ·وكشاعر تراجيدى ،نظم حوالى خمسين مسرحية ، اشترك ببعضها فى ثلاث عشرة مسابقة ، فاز فى ثمان منها بجوائز · وقد أقيم له أثر تذكارى فى موطن رأسه ، تحت رعاية الاسكندر الأكبر ، الذى كان يرافقه فى التتلمذ على يد أرسطو ·

(أنظر : هامش لونكيوس فى هوامش الفصل الحادى عشر) ·

(١٨) مسرحية « فينايدا » احدى التراجيديات اليونانية المجهولة ·

(١٩) مسرحية « أودسيوس الرسول المزيف » احدى التراجيديات اليونانية المجهولة ·

(٢٠) هنا فجوة فى النص تحل محل عدة كلمات ، اجتهد الشراح والمترجمون فى تقديرها · والمعنى المقصود ـ على التقريب ـ هو أن الشاعر مؤلف المسرحية ، قد ذكر فى سياق النص ما يفيد بأن أودسيوس هو الشخص الوحيد القادر على شد القوس · ولكن حدث أن أتى رسول غريب ، واستطاع شد القوس ، ومن ثم ، قد يتعرف الطرف الآخر ، أو حتى الجمهور على شخصية أودسيوس ، مادامت القوس قد شدت · الا أنه من الممكن أن يستطيع شخص آخر شدها · وهنا يقع سوء التقدير ، أو التعرف الناتج عن خطأ فى الاستنتاج ·

(٢١) راجع ـ فى ذلك هامش « أوديب » فى الفصل الحادى عشر ·

(٢٢) ربما كانت الاشارة هنا الى مسرحية سوفوكليس الضائعة « افيجينيا » · أو على الأرجح ، الى مسرحية يوربيديس الباقية « افيجينيا فى تاوريس » ، ومن ثم يمكن مراجعة مادتها فى هوامش الفصل الحادى عشر ، وأبيات المسرحية من ٥٧٧ الى ٥٨٣ ·

(١٧)

(بعض الارشادات الموجهة الى الشاعر التراجيدى ـ ١)

وينبغى (١) على الشاعر الدرامى ـ عند بناء حبكته الدرامية ، ووضعها فى لغتها المناسبة ـ مراعاة :

١ ـ (تخيل الوقائع)

أن يتصور المشاهد تصورا فعليا ـ ما أمكنه ذلك ـ وكأنها ما ثلة أمام عينيه • وبهذا ، فان رؤيته لكل شىء فى وضوح تام ـ كما لو أنه شهود العيان ـ ستجعله يكتشف ما هو ملائم ،ولن يفوته ـ على الأقل ـ ادراك التناقضات• والشاهد على ذلك ، ما يؤاخذ عليه كاركينوس (٢) : فلقد كان على امفياروس (٣) أن يخرج من المعبد ، وقد تفوت على المرء ملاحظة هذا الأمر ، اذا لم يشاهد ذلك مشاهدة فعلية • ولكن عندما قدمت المسرحية فوق خشبة المسرح ، فشلت ، وتضايق النظارة من هذا المشهد المتناقض (٤) •

٢ ـ (عواطف الشاعر)

وكذلك ينبغى على الشاعر الدرامى ، أن يتمثل أحداثه ـ جهد طاقته ـ بكل حركات شخصياته • فلو تساوى شاعران فى امتلاك نفس المواهب الطبيعية ، فان أقدرهما على الاقناع ، هذا الذى يشعر بالانفعالات التى يحاكيها • فالأسى والغضب ـ مثلا ـ يمكن أن يصورهما الشاعر تصويرا حقيقيا اذا كان يحسّ بهما لحظتئذ • ومن ثم ، فان الشعر يصدر ، اما عن شخص ذى موهبة فطرية خاصة ، واما عن آخر به مس من جنون • وفى الحالة الأولى ، يستطيع الشاعر أن يتلبس كل انفعال مطلوب فى يسر ؛ بينما شاعر الحالة الأخرى ، يكون عرضة للخروج بنفسه عن الانفعال (٥) •

٣ - (رسم الهيكل العـــام)

أما فيما يتعلق بالقصة - سواء وجدها الشاعر جاهزة ، أو ابتدعها بنفسه - فانه ينبغى عليه - قبـــل كل شىء - أن يبسطها ، ويختصرها فى تخطيطة عامة· ثم عليه - بعد ذلك - أن يوسعها ، عن طريق ادخال المشـــاهد (٦) · والتخطيطة العامة التالية ، يمــكن أن نتمثـــل بهـــا · وهى لمسرحية « افيجينيا » (٧) :

فتاة فى مقتبل العمر ، تقتاد الى المذبح كى يضحى بها ، الا أنها تختفى سرا ، دون أن يحس الذين سيضحون بها · لقد حملت الى بلدة أخرى ، من عـــادة أهليها أن ينحروا الغرباء ، ويقدموهم قرابين الى احدى الهاتهم (٨) · وهناك عينت الفتاة كاهنة لتنفيذ هذا الطقس الدينى · وحدث بعد حين ، أن قدم أخوها « دون أن يعرف » الى تلك البلدة (٩) · « وفى الحقيقة ، أن السر الالهى ، قد ساقه الى ذلك المكان لسبب ما ، فالغرض من مجيئه شىء خارج عن نطاق حبـكة المسرحية » وعلى أية حال ، فانه ما كاد يدخـــل البلدة حتى قبض عليه أهلها ، وساقوه الى المذبح كى يضحى به · وعندما هموا بنحره ، كشف عن شخصيته · وطريقة التعرف هنا ، قد تكون كما ساقها يوربيديس، أو كما قدمها بوليدوس(١٠)، حيث جعل الأخ يصيح الصيحة الطبيعية : « اذن لم تكن أختى وحدها هى التى قدر عليها أن تذبح ، بل وأنا أيضا مقدر على نفس المصير » ، وبهذا ، نجا بحياته ·

بعد أن يفرغ الشـــاعر من هذه التخطيطة ، ومن وضـــع أسماء الشخصيات كأساس للقصة ، يبقى عليه بعد ذلك أن يحشوها بالابيسودات ، والأحداث الاضافية ، التى يجب أن تكون ملائمة · فمثلا ، فى حالة أورست ، نجـــد أن نوبة الجنون ، هى التى أدت به الى الأسر (١١) وأن التطهر هو الذى أفضى الى خلاصه ·

وابيسودات التراجيديا قصـــيرة ، ولكنها فى الشـعر الملحمى تستخدم للتطويل · وخلاصة قصة « الأوديســـة » - مثلا - ليست طويلة : رجل معين غاب عن موطنه ســنين طويلة ، وترصـده الاله بوزيدون ترصد الغيور ، فأصـــبح وحيدا · وفى نفس الوقت ،كانتأمور بيته فى حالة سيئة ، لأن الذين يطمعون فى الزواج من زوجتـــه يبددون أمـــلاكه ، ويتآمرون على حيـاة ابنه · ثم يعـــود الى موطنه ، بعد أن تقاذفته العواصـــف ، وقاسى أهوالا كثيرة ، ويعرف بعض الناس بنفسه ، ثم يهجم على أعدائه ، ويقضى عليهم ، وينجو بنفسه · ذلك هو لب حبكة « الأوديسة » ، وما عداه فأحداث مضافة ·

هوامش الفصل السابع عشر

(١) رأى بعض الشراح ، أن كتاب « فن الشعر » يتضمن فقرات لا ترتبط ارتباطا وثيقا بالأفكار الأسياسية التى يعالجها · من ذلك - فى رأيهم - الفصلان السابع عشر ، والثامن عشر ، حيث تقدم بعض النصائح العملية ، لشعراء التراجيديا · الا أن هذه النصائح - فى رأى البعض الآخر - مازالت مرتبطة بخطوات بنء الحبكة ، ومن ثم ، فهى غير زائدة ·

(٢) كاركينوس (أنظر هامشه فى شروح الفصل السابق) ·

(٣) النص فى هذا الموضوع غير واضح · والمسرحية المشار اليها بالتمثيل غير معروفة ·

أما كلمة « أمفياروس » فهو اسم أسطورى لأحدالسبعة الذين هاجموا طيبة · وعند هجوم أمفياروس على المدينة طرد عنها ، واستطاع أن يهرب ، لولا أن ابتلعه شق فى الأرض ، أحدثته صاعقة أنزلها كبير الآلهة زيوس · لذا أقيم حوله مزار مقـــدس ·

وقـــد اختلفت الآراء حـــول ألوهيته أو بشريته وخاصة أن اســـمه يعنى « المقدس جدا » ·

(٤) لآن النص هنا غامض ، فقد تعددت التأويلات ، واحتمالات المعنى · ويبدو أن امفياروس غادر المعبد ، بينما كان عليه ألا يدخله من قبل · والخطأ هنا يكمن فى أن الشاعر كاركينوس عجز عن تصور المشهد تصورا مجسدا فى أثناء كتابة نصه المفقود · وكان من الممكن أن يفوت الخطأ على قارىء النص الا أن المسرحية - عندما عرضت على خشبة المسرح - كشفت عن الخطأ · ولهذا تأذى الجمهور ، بسبب التناقض الذى وقع فيه الشاعر ·

وأرسطو فى هذه النصيحة الأولى يطالب الشاعر المسرحى بأن يجسد أحداثه وشخصياته فى ذهنه تجسيدا كأنه مسموع ومرأى · وأن يتفحص هذا الجسم المتخيل ، كما لو أنه حاضر لوقوع الأحداث ، ومخالطة لشخصياتها · وهذا التخيل والتفحص يجنبانه الوقوع فى التناقضات ·

(٥) يرى أرسطو ، أن سر التصوير الصحيح فى العمل الفنى ، يرجع الى صدق الشاعر فى التعبير عن تجربته الشعورية · وعلى هذا ، يجب على الشاعر المسرحى أن يحس احساسا عميقا بالانفعالات ، التى يحاول أن يثيرها فى نفس غيره · وقد

عرضت على خشبة المسرح - كشفت عن الخطأ ٠ ولهذا تأذى الجمهور ، بسبب كتاب هوراس « فن الشعر » ٠

والملاحظ أن تلك العبارة التى يسوقها أرسطو بشأن شخصية الشاعر وأحاسيسه ، تعد الوحيدة من نوعها فى كتابه كله ٠ وهو بها ، يفضل الشاعر الذى يفقد ذاته فى كل شخصية من شخصياته التى يصورها ، على الشاعر الذى يعجز عن تقمص شخصياته فى كل الأحوال ٠

(٦) يلجأ الشاعر المسرحى القديم للحصول على مادة تراجيدياته ، اما الى المصادر الأسطورية والتاريخية ، واما الى ابتكار المادة الملائمة ٠ وفى كلتا الحالتين ، يجب عليه أن يصل فى ذهنه الى تخطيطة أساسية لعمله ، أى الى سيناريو بالمعنى الحديث ٠ ثم يقوم بكسوة هيكله هذا ، وحشوه بالأحداث والتفصيلات ، مستعينا - بالطبع - فى ذلك ، باللغة وتضنيته ٠

ولا شك أن تصور تخطيطة المسرحية ، انما هو تصور لجسم المسرحية ككل ، بما فيها من تسلسل لأحداثها ، ورسم لشخصياتها ، وتجربة لثيمتها ٠

ويضرب أرسطو مثالين للتخطيطة الدرامية المركزة ٠ أحدهما مسرحى ، والآخر ملحمى ٠

(٧) يقصد بالطبع تخطيطا مركزا لمسرحية « افيجينيا فى تاوريس » للشاعر التراجيدى يوريبيديس ٠ (أنظر هامشها فى شروح الفصل الحادى عشر) ٠

(٨) الالهة المقصودة هنا ، هى « أرتميس » ، والمعروفة لدى الرومانين بـ « ديانا » ٠ وهى الهة القمر ، والصيد ، والولادة ، والعانسات ٠٠٠ الخ ٠

(٩) كان الغرض من رحلة أورست فى تراجيديا « افيجينيا فى تاوريس » ، هو الاستيلاء على تمثال الالهة أرتميس ، والعودة به الى أثينا ، استجابة لمطلب الاله أبوللو ٠

ولقد سرد ذلك كل من أورست فى الأبيات من ٨٥ الى ٩٠ ، ومن ٩٧٦ الى ٩٧٩ ، وأثينا فى الأبيات من ١٤٣٨ الى ١٤٤١ من المسرحية المذكورة ٠

(١٠) بوليدوس ، سبق ذكره فى هوامش الفصل السابق ٠

(١١) سرد الراعى ذلك فى الأبيات من ٢٣٨ الى ٣٣٩ من المسرحية ٠

(١٢) تنبأت بذلك الالهة أثينا فى الأبيات من ١٤٣٨ الى ١٤٥٥ من المسرحية ٠

(١٨)

(بعض الارشادات الموجهة الى الشاعر التراجيدى ـ ٢)

٤ ـ (التعقيد ، والحل) ٠

وهناك أمر آخر ، يجب أن نضعه فى الاعتبار ، وهو أن كل مسرحية تراجيدية تتكون من جزئين : أحدهما خاص بالتعقيد، والآخر بالحل (١) ٠ ويتشكل جزء التعقيد ، من الأحداث التى تقع خارج المشهد الافتتاحى ، بالاضافة الى أغلب الأحداث الداخلة فى المسرحية ؛ أما ما يتبقى من ذلك فهو الحل ٠

وأنا أعنى بالتعقيد كل ما يمتـــد من بداية المسرحية الى النقطة التى تسبق التحول فى خط البطل مباشرة ، سواء كان التحول الى السعادة أو الى الشقاوة ٠ أما الحل ، فيمتد من نقطة التحول هذه ، حتى النهاية (٢) ٠ والمثال على ذلك ، هو أن مرحلة التعقيد فى مسرحية « لونكيوس » (٣) للشـــاعر ثيودكتيس (٤) تتكون من الأحداث السابقة على بدء المسرحية، ومن أمر اختطاف الولد ، « ثم من أمر اختطاف والديه أيضا »؛ « أما مرحلة الحـــل » فتبدأ من الاتهام بالقتـــل ، حتى النهاية (٥) ٠

٥ ـ (أنواع التراجيديا) ٠

وللتراجيديا أربعة أنواع متمايرة ؛ وهذا ـ كما ســبق القول ـ هو نفس عدد الأجزاء المكونة للتراجيديا ٠

(أ) « التراجيـــديا المركبة » (٧) : وتعتمـــد كلية على « التحول » ، ٠

(ب) « تراجيديا المعاناة » (٨) : كالمسرحيات التى تعالج قصتى - « أجاكسى » (٩) و « اكسيون » (١٠) ٠

(جـ) « التراجيديا الخلقية » (١١) : كمسرحيتى - « نساء فثيا » (١٢) و « بليوس » (١٣) ٠

(د) « التراجيديا المناظرية » (١٤) : كمسرحيتى - « بنات فورسيس » (١٥) ، و « برومثيوس » (١٦) ، ومسرحيات المناظر التى تقع فى العالم السفلى ٠

وينبغى على الشاعر ، أن يهدف - ما استطاع - الى أن يجمع كل عنصر مهم ؛ أما اذا عجز عن هذا ، فلا أقل من أن يجمع - كلما أمكنه ذلك - بين أكبر عدد منها ، وبين أكثرها أهمية ٠ وترجع ضرورة هذا الأمر - بصفة خاصة - الى النقد الجائر ، الذى يتعرض له الشعراء فى هذه الأيام ٠ وذلك لأن الشاعر يواجه شعراء آخرين ، كل منهم يجيد استخدام أحد هذه العناصر الضرورية ، ومن ثمة ، فان النقاد يتوقعون اليوم من الشاعر الواحد ، أن يتفوق فى كل منحى تفوق فيه كل واحد من أسلافه ٠ ومن الأصوب ، أنه لكى نتكلم عن المسرحيات التراجيدية من حيث التشابه والاختلاف فى الحبكة كأول كل شىء ، ينبغى أن تكون هذه التراجيديات متفقة فيما بينها من حيث التعقيد والحل ٠ فكثير من الشعراء ، يحسنون تعقيد تراجيدياتهم ، ولكنهم يضعون لها حلولا سيئة ٠ بينما يجب على الشاعر أن يتقن كلا من التعقيد والحل ٠

٦ - (بين الملحمة والمسرحية التراجيدية) ٠

كما ينبغى على الشاعر أن يتذكر ما سبق أن قلناه مرارا ، وهو ألا ينظم كتلة ملحمية ، كمسرحية تراجيدية ٠ وأقصد بالكتلة الملحمية ، ملحمة ذات حبكات وقصص متعددة ، كأن ينظم - مثلا - تراجيديا واحدة ، تتضمن كل ما فى قصة « الالياذة » ٠

ان كل جزء فى الملحمة يعالج معالجة طولية مناسبة ،

بالنسبة للطول العام للملحمة • أما فى الدراما ، فان النتيجة لمثل تلك المعالجة تكون مخيبة للامل ، والتجربة تبرهن على صدق ذلك • فالشعراء الذين صاغوا القصة الكاملة لسقوط طروادة ، صياغة درامية ـ مثل يوربيديس ـ بدلا من اختيار أجزاء منها ، أو هؤلاء الذين تناولوا قصة « نيوبى » (١٧) تناولا مسرحيا ـ مثل اسخيلوس ـ بدلا من معالجة جزء من قصتها ، هؤلاء الشعراء ، اما قد فشلوا فشلا ذريعا ، واما صادفت أعمالها نجاحا محدودا ، وهى معروضة فوق خشبة المسرح ؛ حتى لقد عرف بأن أجاثون (١٨) ، قد فشل فقط بسبب هذا العيب الوحيد •

والشعراء الذين أقصدهم ، نجد فى تحولاتهم الدرامية وكذلك فى حبكاتهم البسيطة ، مهارة رائعة فيما يهدفون اليه من نوع التأثير الذى يرغبون : وهو الموقف التراجيدى الذى يخاطب انسانيتنا ، مثل شخص شرير ينخدع كـ «سيزيف»(١٩)، أو مجرم شجاع ينهزم ـ وعلى أية حال، فان هذا الموقف محتمل فقط ، اذا ما اتفق مع رأى أجاثون ، عندما يتحدث عن احتمالية حدوث مالا يحتمل •

٧ ـ (الجوقة)

وينبغى أن نعتبر الجوقة كواحد من الممثلين ؛ أى يجب أن تكون جزءا عضويا فى الكل العام ، ولها مشاركة حقيقية فى الفعل ـ أى ، أن يكون ذلك على نهج سوفوكليس فى الاستخدام ، وليس على نهج يوربيديس • فمن الملاحظ ، أن أناشيد الجوقة فى مسرحيات الشعراء المتأخرين ، ترتبط بموضوع المسرحية الأساسى ارتباطا ضعيفا ، وكأنما يمكن نقلها « أى الأناشيد » الى أية مسرحية تراجيدية أخرى • ومن ثم ، فان تلك الأناشيد الجماعية تؤدى كمجرد فواصل غنائية، كتلك التى كان أجاثون أول من ابتدعها • ما الفرق ـ اذن ـ بين حشر مثل هذه الفواصل الغنائية الجماعية ، وحشر ـ أو نقل ـ حديث ، أو مقطوعة ، ـ أو حتى فصل تمثيلى كامل ـ من مسرحية الى مسرحية أخرى ؟ ؟

هوامش الفصل الثامن عشر

(١) المعنى الحرفى هنا « الربط » ، أو العقد » و « الفك ، أو الحل » ٠

(٢) مع أن النص الأصلى مبهم فى نهاية هذه الفقرة ، الا أنه يمكن استنتاج المعنى٠ ومع هذا ، يمكن أن نضيف بأن مرحلة التعقيد عبارة عن سلسلة المشاهد المتعاقبة المترابطة التى تسبب التوتر الدرامى ، أما مرحلة الحل فهى االجزء الأخير من تلك السلسلة الذى يسبب الاراحة من هذا التوتر ، أى تحقيق التطهير ٠

(٣) « لونكيوس » احدى المسرحيات المفقودة ٠ وقد ورد ذكرها فى الفصل الحادى عشر (أنظر) ٠

(٤) ثيودكتيس شاعر مسرحى ٠ راجع ما ورد بشأنه فى الفصلين الحادى عشر ، والسادس عشر ٠

(٥) ينقل باى ووتر فى هذا الموضع من ترجمته سطورا من نهاية الفقرة التالية ٠ ولم يحذ حذوه أى مترجم من مترجمى الكتاب ، لأن النقل مخالف للنص الأصلى ٠ ومع أنه استند فى ذلك على أن تلك السطور التى نقلها ، وأولها « ومن الأصوب ، أنه لكى نتكلم عن المسرحيات التراجيدية ٠٠٠ الخ » تتعلق بالتعقيد والحل ـ وهو على حق فى ذلك ـ الا أننا لو أخذنا بوجهة نظره هذه ـ كمبدأ عام ـ فان كتاب « فن الشعر » الحالى ، سيخضع لرأى كل مترجم من حيث امكانية اعـــادة ترتيب مواده ، ان لم يكن اعادة ترتيب فقراته ٠ ومن ثم ، لن يكون هناك كتاب ينسب الى أرسطو بقدر ما ينسب الى مترجميه ٠ كل مترجم ستكون له نسخة خاصـــة به عن هذا الكتاب (! ! ؟ ؟) ٠

(٦) هل يقصد أرسطو بهذا الرقم الأجزاء الأساسية فى التراجيديا من الناحية الكمية ، والتى عددها فى الفصل الثانى عشر ؟ ؟ أم الأجزاء الكيفية التى ناقشها فى الفصل السادس ـ وما تلاه من فصول ، ولكن عددها ستة ؟ ؟ ولكن لماذا هذه العلاقة العددية بين تلك الأجزاء (المجهولة) ، وأنواع التراجيديا الأربعة ؟ ؟

هناك أسئلة ، وتخمينات كثيرة حول هذا الربط ٠ ولهذا نميل الى تأييد تخمين فالن ، القائل بأن أرسطو لا يؤسس أنواعه الأربعة ، على أية أربعة أجزاء سبق الحديث عنها ، ولهذا مال بعض المترجمين الى اعتبار هذه الجملة مدخولة على أرسطو ٠

وعلى أية حال ، فان الأنواع الأربعة التى ســاقها أرسطو للتراجيديا هنا ، تحقق التطهير ٠

(٧) تعتمد التراجيديا المركبة على عنصرى « التحول » و « والتعرف » ٠
(أنظر شروح الفصول : الحادى عشر ، والثالث عشر ، والسادس عشر) ٠
ولقد اتفق كل المترجمين - تقريبا - على تسمية هذا النوع بهذا المسمى ، أو بـ « التراجيديا المعقدة » ، بينما اختفلوا حول تسمية الأنواع الأخرى التالية ٠

(٨) اختلف المترجمون حول انتقاء مصطلح لهذا النوع ٠ فمنهم من دعاه بـ « التراجيديا القدرية » - مثل السن - ، ومنهم من دعاه بـ « التراجيديا الشجوية - أو - الاستعطافية حيث يكون المحرك الأساسى هو الانفعال الجامح - كما ذكر بوتشز - ،

ومنهم من دعاه بـ « التراجيديا الانفعالية » مثل بوتس ٠٠٠ الخ ٠ الا أننا آثرنا ترجمة باى ووتر ، كما آثرها الكثيرون من أمثال : تلفورد ، وجروب ، وابس ، وغيرهم من المترجمين المحدثين ٠
ولم يميز أرسطو « تراجيديا المعاناة » ، بأية خصائص ، كما فعل مع التراجيديا المركبة ، وانما ساق عنوانى تراجيديتين ٠ وكذلك فعل مع النوعين الأخيرين التاليين ٠

(٩) أجاكس - أو اياس - هو أحد أبطال حرب طروادة اليونانيين ٠ وقد تنافس مع أودسيوس على امتلاك درع آخيل ٠ وعندما منحت الدرع الى أودسيوس بسبب تحيز القواد تحت تأثير أجاممنون وأخيه مينلاوس جن جنون أجاكس غيرة وحسدا ٠ وقد أدى به كبرياؤه ، واعتزازه بكرامته ونفسه ، الى الانتحار ٠ (راجع النشيد الثانى من الالياذة) ٠
وقد نظم سوفوكليس عن قصة مسرحيته التى مازالت موجودة تحت عنـــوان « أجاكس » ٤٤٧ ؟ ق٠م٠

(١٠) يعتبر اكسيون ملك تساليا - فى الأساطير اليونانية القديمة - قابيل الديانات السامية ٠ ولقد أشار اليه الشاعر اسخيلوس بأنه أول قاتل ٠
ولقد قضت عليه الآلهة بأن يؤخذ الى العالم السفلى ليعذب عذابا نكرا ، مثل : سيزيف ، وتنتالوس ، وتيتيوس ، وغيرهم ٠ (راجع النشيد الحادى عشر بالأوديسة ، والكتاب السادس بانيادة فرجيل) ٠
ولكل من شـــعراء التراجيديا الثلاثة الكبار - اسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوربيديس - مسرحية مفقودة عنوانها « اكسيون » ٠

(١١) كاد معظم المترجمين يتفقون مع باى ووتر على تسمية النوع التراجيدى الثالث بـ « تراجيديا الشخصية » ٠ الا أننا آثرنا - مع بوتس - ترجمة بوتشر ، حيث أن الدافع فى تحريك أحداث هذا النوع التراجيدى دافع أخلاقى ٠

وعلى العموم ، لا يمكن تثبيت فواصل خصائصية حادة تميز بين هذه الأنواع الأربعة . لان مقوماتها كلها متداخلة ، أى ليس هناك ما يمنع من أن تكون التراجيديا مركبة ، وشجوية ، وأخلاقية ، ومناظرية فى نفس الوقت .

(١٢) « نساء فثيا » ، احدى مسرحيات سوفوكليس الضائعة ، والتى لم يبق منها غير بضعة سطور . أما فثيا فهو اسم مدينة فى تساليا ، حيث ولد أخيل .
ومن المحتمل أن اشارة أرسطو هنا تقصد مسرحية سوفوكليس ، أو مسرحية أخرى مفقودة ، كانت تحمل نفس الاسم .

(١٣) « بليوس » عنوان مسرحية ، لكل من سوفوكليس ، ويوربيديس . لم يبق من أولاهما غير شذرات بسيطة جدا ، ومن أخراهما غير خمسة عشر سطرا .
وبليوس كان ملكا على احدى مدن تساليا . ويعتبر - فى الأساطير - البشرى الوحيد الذى تزوج من الهة ، وهى ثيتس .
ولما كان عاجزا عن الاشتراك فى حرب طروادة - لكبر سنه - أعطى درعه الذهبية لابنه البطل المعروف أخيل .
ولا ندرى ، الى أى المسرحيتين يشير أرسطو .

(١٤) النص تالف عند تحديد اسم النوع التراجيدى الرابع لذا ذهب المترجمون فى تخمينه كل مذهب . ولقد آثرنا الكلمة التى اختارها باى ووتر ، لأنها تتفق تماما مع السياق .
والنوع التراجيدى المناظرى يعتمد - أساسا - فى تأثيره على الرؤية والسمع على نحو ناشئ من تأثير الديكور ، والأدوات المسرحية ، والأزياء ، والتمثيل الذى قد يتسم بالمبالغة أو العنف ، والمناظر الغريبة ... الخ .

(١٥) بنات فورسيس » احدى التراجيديات المفقودة ، المجهولة المؤلف . ويبدو أن هذه المسرحية كانت تحفل بالمشاهد الغريبة التى تعتمد فى تأثيرها على المناظر والتمثيل بصفة أساسية .

(١٦) « برومثيوس » ، احدى مسرحيات اسخيلوس التى وصلتنا واسمها الكامل برومثيوس مغلولا » .
وتقع أحداثها عند صخرة مرتفعة تطـــل على أمواج البحر ، وتفتتح بخادمى زيوس - العنف والقوة - وهما يقودان برومثيوس ، ومتبوعون بالاله هيفاستوس رب النار والحدادة . لقد أمرهم كبير الالهة زيوس بأن يربطا برومثيوس الى الصخرة لتعذيبه ، عقابا له على اعطاء النار للبشرية .

ولا شك أن هذا المشهد ـ كمشاهد المسرحيات التى تقع فى العالم السفلى ـ ذات رؤية غريبة ومثيرة ٠

(١٧) « نيوبى » ـ فى الأساطير القديمة ـ هى ابنة تنتالوس ـ ابن الاله زيوس ـ من ديونى أخت بيلوبس ٠

ويذكر هسيود ، أنها تزوجت من أمفيون ، ونسلت منه عشرة من الذكور والاناث ، وقيل سبعة بنين وسبع بنات ، أو ستة من كل ٠ وقيل بأنها عايرت ليتو ـ أم أبوللو وأرتميس من زيوس ـ التى لم تلد غير اثنين ٠ فانتقمت منها الآلهة ، بأن قتلت أولادها وبناتها جميعا غير واحدة ٠ وقد ظلت نيوبى تبكى فجيعتها ، حتى استحالت الى حجر ٠

ويبدو أن اسخيلوس ـ فى تراجيديته الضائعة ـ قد عالج القصة كلها ، ولم ينتق منها ما يصلح للمسرحة ٠

(١٨) « أجاثون » ، شاعر تراجيدى (راجع هامشه بالفصل التاسع) ٠

(١٩) سيزيف فى الأساطير اليونانية القديمة ، كان أحد ملوك كورنثة ٠ وقد عرف بالشره واغتصاب نساء الآخرين ؛ لذا قضت عليه الالهة فى العالم السفلى ، بأن يحمل صخرة ويصعد بها سفح جبل عال كى يضعها على قمته ، الا أن الصخرة لا تلبث أن تتدحرج الى القاع ، كى يصعد بها مرة أخرى ٠ وهكذا قضى عليه أن يتعذب الى الأبد بهذا التكرار الذى لا يحقق أى هدف ٠

(٢٠) أنظر شروح الفصل الثانى عشر ، الخاصة بالأجزاء الكمية ٠

(١٩)

(الفكر ، واللغة) (١)

(الفـــكر) (٢)

ويبقى الآن أن نتكلم عن « اللغة » ، وعن « الفكر » ، بعد أن فرغنا من الكلام عن الأجزاء الأخرى للتراجيديا ٠

أما فيما يتعلق بـ « الفكر » ، فلنرجع الى ماقلناه عنه فى مبحثنا « فن الخطابة » ، لأن طبيعته تدخل فى هذا الفرع من (ب) والتفنيد ،

ويندرج تحت « الفكر » ، كل تأثير ينشأ عن اســـتعمال اللغة ٠ ويدخل فى ذلك :

(أ) البرهنة ،

(ب) والتفنيـــد ،

(جـ) واثارة الانفعالات (كالشفقة ، والخوف ، والغضب، وما شابه ذلك) ٠

(د) وكذلك جعل الأمور تبدو مضخمة هامة ، أو تافهة منتقصة ٠

ومن البين ، أن الأحداث التراجيدية يجب أن تعالج هى الأخرى ، بنفس الوسائل التى يعالج بها الكلام ، اذا كان من الضرورى حمل تلك الأحداث على أن تثير الشـــفقة ، أو الخوف ، أو الأهمية أو الاحتمالية ٠ والفرق الوحيد ، هو أن

الحدث ينبغي أن يؤثر من تلقـــاء ذاته دون شرح ؛ بينما التأثيرات الناتجة عن الـــكلام ، ينبغي أن تتـولد من كلام الناطق كنتيجة للغته ٠ والا فما هي مهمة الناطق ، اذا كانت الأمور واضحة دون استعمال الكلام ؟ ؟

(اللغـــة)

ويلى ذلك ، حديثنا عن اللغة(٧)٠ وفرع من هذا الموضوع يعالج « ضروب النطق » ٠ الا أن هـــذا الأمر من المعروف ، يخص فن « الالقاء » ومحترفيه ٠ انه يميز ـ مثلا ـ بين الأمر والابتهال ، والخبر والتحذير ، والاستفهام والجواب ، وكل مايدخل في هذا الباب ٠ وسواء يعرف الشاعر ـ أو لايعرف ـ تلك الأمور ، فليس للنقد ـ في هذا الشأن ـ ما يمس كثيرا حقيقة فن الشاعر ٠ وعلى هذا ، فأى خطأ في قول هوميروس: « أيتها الربة ، أنشدى ترنيمة الغضب » (٨) ، حتى ينتقده بروتاجوراس(٩) في تلك العبارة ؟ ؟ ان نقده يقوم على أساس أن هوميروس(١٠) حين قصد الى الرجاء، خرج به الكلام الى صيغة الأمر ، اذ يعتقد بروتاجوراس أن سؤالك لشخص بأن يفعل كذا ، أو لا يفعله ، انما هو أمر ٠ وعلى أية حال ، فانه يمكننا أن نطرح هذا الموضـــوع جانبا ، لأنه لا يخص فن الشعر ، وانما يخص فنا آخر ٠

هوامش الفصل التاسع عشر

(١) من الملاحظ ، أن الفصول التى تبدأ من الفصل السابع ، وحتى الفصل الثامن عشر ، تتعلق بصميم تنظيم التراجيديا كجسم متوحد قائم بذاته · أما الفصول التى تبدأ من الفصل التاسع عشر ، وتنتهى بالفصل الثانى والعشرين ، فانها تتعلق بصميم مادة التراجيديا ، أى اللغة ·

وهذه الفصول الأربعة الأخيرة المتعلقة باللغة ، تختص بالعلل الأربع التى تشكل طبيعة اللغة التى تصاغ من أجل تحقيق أهداف شعرية · أى أن تلك الفصول تعالج العلة الفاعلة ، والعلة المادية ، والعلة الصورية ، والعلة الغائية ، على هذا النحو من الترتيب ·

(٢) فى الفصل السادس ، عرف أرسطو الفكر كجزء من أجزاء التراجيديا الكيفية· والفكر - الذى يتوسط الشخصية واللغة - لا يعنى فى المجال الدرامى الفلسفة والاستنتاجات المنطقية ، وانما هو جملة المشاعر والأحاسيس والآراء ، كما أنه الانطباعات ووجهات النظر التى تتخلف على صفحة نفس المتفرج (راجع شروح الفصل السادس) ·

(٣) يعتبر كتاب أرسطو « فن الخطابة » - الذى كان معروفا لدى العرب القدامى باسم ريطوريقا - الصنو الفنى لكتاب « فن الشعر » الذى بين أيدينا · ويتكون الكتاب من ثلاثة أجزاء :

١ - يتألف الجزء الأول من خمسة عشر فصلا تشرح طبيعة الخطابة ، ومدى تشابهها واختلافها مع المنطق ، وماهية أهدافها ، ووسائلها ، وأنواعها ، ومصادرها ·

٢ - ويتألف الجزء الثانى من ستة وعشرين فصلا ، تعالج أسس الاقناع ، والموضوعات التى تتناولها أنواع الخطابة الثلاثة ·

٣ - ويتألف الجزء الثالث من تسع عشرة فصلا ، تناقش عناصر الأسلوب ، ومضامين أجزاء القول وتنظيمها ·

(٤) يقدم أرسطو هنا ، الأشكال الأربعة ، التى يمكن أن تتضمنها التراجيديا من ناحية الفكر · فعندما تتكلم شخصية ما فى المسرحية ، فهى اما :

(أ) تقوم بعملية اثبات ، أى تبين ما فى الموقف الدرامى من أشياء معينة ، تتبع من افتراض أشياء أخرى ·

(ب) واما تقوم بايجاد أسباب تعارض بها العوامل التى تشكل مشكلة فى الموقف الدرامى ؛ والعمل على تذليلها ، حتى يتمكن الفعل من المضى قدما ·

(ج) واما تعالج انفعالات ، كالتأثير فى انفعال شخصية أخرى ، من خلال الكلام والجدل ·

(د) واما تقوم بتضخيم الأشياء ، أو التهوين من أمرها ٠
وهذه الأشكال الأربعة ، يمكن أن تنشأ مما تقوله الشخصيات ، أو مما تفعله ٠

(٥) يؤكد أرسطو أن مهمة الكلام ليست توضيح معنى الأحداث ، كما أن مهمة الأحداث ليست توضيح معنى الكلام ٠ فاذا لم يكن للحدثأو الكلام معنى خاص لكل منهما ، فلا مكان لهما فى الحبكة ٠ فلكل من الحدث والكلام مهمة صحيحة ٠ ولا تنجح المسرحية اذا ما حل أحدهما محل الآخر ، كى يعالج مساوىء زميله ٠

(٦) المعنى فى هذا الموضع من النص الأصلى مبهم ، ومن ثم ،اختلف المترجمون والشراح فى معالجته وتوضيحه ٠ وقد رأ ىبعضهم أن أرسطو يعقد موازنة خاطفة بين الخطيب الذى يخطب بالنثر ، والشاعر التراجيدى الذى يكتب بالشعر ٠

(٧) يستهل أرسطو حديثه عن اللغة بتمييز وجه من اللغة غير مرتبط بالفن الشعرى كعمل مكتوب ٠ وهذا الوجه يلقى القاء ٠ فبعض الكلمات تتغير معانيها بسبب الطريقة التى تتطور بها ٠ من ذلك ٠ أن الابتهالة ، يمكن أن تنطق فى صيغة أمر ، والسؤال البرىء فى صيغة استنتاج حاسم ٠٠٠ الخ ٠ وفن تنغيم الكلمات ؛ واضفاء المعنى الصحيح عليها ، يخص الممثل ، ولا يخص الشاعر ٠ وما يكتبه الشاعر ، يمكن أن تغيره التفسيرات الشفوية ٠

(٨) هذا البيت من الشعر ، هو مفتتح « الالياذة » ٠

(٩) بروتاجوراس من أوائل وأقدر الفلاسفة السوفسطائيين ٠ ولد فى أبديرا قبل سنة ٤٨٥ ق٠م٠ وعاش حوالى سبعين عاما ٠
ولقد اشتهر بتعليم الفلسفة ، والخطابة ، وعلوم اللغـــة ٠ وكانت له فى ذلك مؤلفات ناجحة ، تدل على تفوقه ، وتحرره الفكرى ٠ واشتهرت عنه عبارته المعروفة : « الانسان مقياس كل شىء » ٠

(١٠) هوميروس (راجع هوامش الفصل الأول) ٠

(٢٠)

(بعض التعريفات اللغوية)

تتألف اللغة (١) ـ بوجه عام ـ من الأجزاء التالية :
الحرف الهجائى « أو العنصر الأساسى » ، والمقطع ، وأداة الربط ، وأداة الوصل ، ،والاسم ، والفعل ، والتصريف ، والعبارة « أو الجملة » •

١ ـ والحرف الهجائى ، هو صوت غير قابل للتجزىء ، وليس كل صوت حرفا هجائيا ، ولكنه فقط هذا الذى يمكن أن يشكل جزءا من مجموعة أصوات مفهومة • فحتى الحيوانات تصدر منها أصوات غير قابلة للتجزىء ، ولكن لا شىء منها يمكن اعتباره حرفا لغويا • والحرف (أ) اما صائت ، (ب) أو نصف صائت ، (ج) أو صامت •

والصائت : هو الحرف الذى يحدث صوتا مسموعا دون أن يضاف اليه حرف آخر « أو هو الذى ينطق دون قرع اللسان أو الشفة » •

ونصف الصائت : هو الذى يحدث صوتا مسموعا ، اذا ما أضيف اليه حرف آخر (أو هو الذى ينطق مع قرع اللسان أو الشفة ، مثل السين S والراء R) •

أما الحرف الصامت : فهو الذى لا يصدر بنفسه صوتا بالمرة ، ولكن باضافته الى حرف صائت يصبح مسموعا ، مثل : الدال D ، والجيم G. •

وتتمايز هذه الحروف :

(أ) طبقا لاختلاف الأوضاع التى يتخذها الفم ، وطبقا لموضعها فيه أثناء النطق ،

(ب) ومن كونها مرققة أو مغلظة ،

(جـ) وطويلة أو قصيرة ،

(د) وكذلك طبقا لكونها حادة ، أو عميقة ، أو شيئا وسطا . والبحث التفصيلي فى هذا الأمر ، من شأن المختصين بصناعة الأوزان .

٢ ـ والمقطع ، صوت خال من الدلالة والمعنى ، ويتركب من حرف صامت ، وآخر صائت أو نصف صائت . فمثلا ، المقطع ج ر ـ — GR دون اضافة أ ـ — A ، يظل أيضا مقطعا ، حتى ولو أضفنا اليه أ ـ —A ، وأصبح على هذا النحو : ج ر ا GRA . ولكن تقصى مثل هذه الفروق المتعلقة بالمقطع ، انما هو أيضا من شأن علم الأوزان .

٣ ـ وأداة الربط عبارة عن :

(أ) صوت بلا دلالة أو معنى ، ولا يسبب ولا يمنع من تأليف صوت واحد من جملة أصوات ، ويكون له معنى . وهذه الأداة لا يمكن أن تقوم صحيحة بذاتها فى بداية عبارة أو جملة . والمثال على هذا :

men ‘ toi ‘ de ونحو ذلك .

(ب) أو هى صوت بلا دلالة ، وقادر على تأليف صوت واحد ، له دلالة من أصوات عديدة ذات دلالة (... ...)

٤ ـ وأداة الوصل ، صوت بلا دلالة ، يحدد بداية العبارة أو نهايتها ، أو جزءا منها . وهى ـ بحكم طبيعتها ـ توضع فى نهايات الجمل ، أو فى أواسطها .

٥ ـ والاسم ، صوت دال ، مركب من أصوات ولا يدل

على الزمن والجزء منه اذا انفصل لا يفيـــد معنى بذاته ٠ ولنتذكر أنه حتى مع الكلمات المركبة لا تستخدم الأجزاء على حدة ، كما لو أن كل واحد منها له معنى فى ذاته ٠ ففى الاسم ثينودورس « عطية ـ الله » نجد كلمة « دورون doron أو « عطية » بلا دلالة فى حد ذاتها ٠

٦ ـ والفعل ، صوت مركب ، له دلالة ، ويدل على الزمن ٠ وكما هو الحال فى الاسم ، فان أى جزء منه لا معنى له فى ذاته ٠ فكلمة « رجل » ، أو « أبيض » لا تتضمن دلالة « متى » الزمنية ٠ أما كلمة « يمشى » أو « مشى » فتـــدل على معنى ، بالاضافة الى زمن ، سواء كان مضارعا ، أو ماضيا ٠

٧ ـ والتصريف ، يتعلق بالاسم كما يتعلق بالفعل ٠ ويدل على :

(أ) العلاقة ، كما فى « لـــ » of ، أو « الى » to ونحوهما ٠

(ب) أو على العدد ، سواء كان جمعا ، مثل « رجال » ، أو مفردا مثل « رجل » ؛

(جـ) أو على طريقة، أو نغمةالنطق فى الالقاء ، كالسؤال، فى مثل قولنا : « هل ذهب ؟ ؟ » ، أو كالأمر ، فى مثل قولنا : « اذهب ! ! » ٠ وهاتان حالتان من تصريف الفعل فى هذا الشكل الأخير ، أى بالنطق ٠

٨ ـ والعبارة « أو الجملة » ، صوت مركب ، دال على معنى ،وبعض أجزائه له معنى ، أو دلالة فى حـــد ذاته ٠ وعلينا أن نلاحظ ، أن العبارة ليست دائما تتألف من اسم وفعـــل ، لأنه يمكن أن تجىء دون فعل ، مثـــل : « تعريف الانسان » ، ولكنها تحوى دائما جزءا معينا له دلالة فى حد ذاته ٠ وهـــذا الجزء ذو الدلالة ، نتمثله فى كلمة « كليون »

من قولنا «كليون يمشى» • وتأتى العبارة واحدة على ضربين:
(أ) فاما تدل على شىء واحد ،

(ب) واما تتألف من أقوال عديدة ، تكون كلا عن طريق الربط • فـ « الالياذة » (٣) ـ مثلا ـ وحدة كلامية ، تتألف من أجزاء مرتبطة ببعضها • وكذلك « تعريف الانسان » وحدة لأنه يدل على شىء واحد •

هوامش الفصل العشرين

(١) هذا الفصل ـ والفصل الذى يليه ـ يتعلقان بطبيعة اللغة اليونانية بصفة خاصة · وفيه مواضع كثيرة غامضة ، وأخرى تحتمل أكثر من معنى ، مما دعا بعض الباحثين الى التشكيك فى نسبة الفصلين الى الأصل الأول من كتاب « فن الشعر » ، ولكن هذا الرأى لا يقدم الأسباب المقنعة ·

أما جيرالد الس ، فى ترجمته المدروسة للكتاب فقد حذف النصف الثانى من الفصل التاسع عشر ، مع الفصل العشرين والفصل الحادى والعشرين والفصل الثانى والعشرين · ولقد بنى حذفه هذا على ثلاثة أسباب :

١ ـ أنها فى غاية الاصطلاحية والخصوصية ، وبصفة خاصة الفصلان : العشرون ، والحادى والعشرون · كما أن تلك الفصول المحذوفة ، تعالج ـ فى رأيه ـ مشكلات خاصة ، تؤدى مناقشتها الى التطويل والتعقيد ·

٢ ـ أنها تتعلق بطبيعة قواعد اللغة اليونانية ·

٣ ـ أنها لا ترتبط بنظرية أرسطو فى الشعر ، الا بخيط واه جدا ·

ولكننا نلاحظ ـ مع كينيث تيلفورد ـ أن أرسطو فى هذا الفصل ، يناقش العلة المادية التى تبنى منها اللغة الشعرية · أى أن هناك علاقة حميمة بين عناصر اللغة وفن القول ·

ويبدأ أرسطو هذه العلة المادية من الحرف الأبجدى الذى يعتبر أصغر وحدة صوتية ، مارا بتركيبات لغوية أكبر ، ثم أكبر ، حتى ينتهى الى الكلام الذى يعد أعلى تركيب للصوت ·

(٣) « الالياذة » (راجع شروح الفصل الرابع) ·

(٢١)

(اللغة الشعرية)

والأسماء نوعان (١) : اما بسيطة ، واما مزدوجة • وأعنى بالاسم البسيط ، ذلك الذى يتركب من أجزاء ، لا دلالة لكل منها على حدة ، مثل كلمة « جى » (أى أرض) • أما الاسم المزدوج ، فهو يتألف ، اما من :

(أ) جزء له دلالة ، مع جزء آخر ، بلا دلالة « مع أنه لا يوجد داخل الاسم المزدوج جزء له دلالة منفصلة » ،

(ب) واما من جزئين ، لكل منهما دلالة • ومع هذا ، فقد يكون الاسم ثلاثى الأجزاء ، أو رباعى الأجزاء ، أو متعدد الأجزاء ، وذلك كمعظم كلماتنا المطولة أو المركبة ، ومثال ذلك قولنا : « هرمو ـ كايكو ـ كسانثوس » (٢) • Hermocaïcoxanthus ، وما شابه ذلك •

ومهما يكن شكل الكلمة من ناحية البناء ، فانها تكون : شائعة ، أو أجنبية معارة ، أو مجازية ، أو زخرفية ، أو مبتدعة المعنى ، أو مطولة « مزيدة » ، أو منقوصة أو معدلة •

١ ـ وأنا أعنى بالكلمة الشائعة « أو العادية » ، تلك التى يستعملها كل الناس فى بلد معين •

٢ ـ وبالكلمة الأجنبية ، تلك التى يستعملها أهل بلد آخر • ويتضح من هذا ، أن الكلمة نفسها ، يمكن أن تكون أجنبية مرة ، ومرة أخرى شائعة أو عادية ولكن بالنسبة لنفس الناس • فكلمة « سجنون » ـ مثلا ـ « ومعناها رمح » مألوفة وشائعة بين أهل قبرص ، ولكنها غريبة بالنسبة لنا •

٣ ـ أما الاسم المجازى ، فهو اعطاء اسم يدل على شىء الى شىء آخر ؛ وذلك عن طريق التحويل : اما من جنس الى نوع ، أو من نوع الى جنس ، أو من نوع الى نوع ، أو عن طريق القياس :

(أ) من الجنس الى النوع : مثل قولنا : « هنا تقف سفينتى » (٣) ؛ فالارساء فى الميناء ، هو ضرب معين من شىء ، وهو الوقوف ٠

(ب) من النوع الى الجنس : كأن يقال : « لا ريب أن أودسيوس (٤) قد قام بفعل عشرة آلاف عمل نبيل » ، فان « عشرة آلاف » جنس من عدد ضخم ، وقد استعمل هنا ليدل على عدد ضخم ، بوجه عام ٠

(جـ) من النوع الى النوع : مثل قولنا : « فليستل حياته بسيف من البرنز » و « ليقطعه بالسيف البرنزى الصارم » ٠ فهنا استعملت الكلمتان « يستل » و « يقطع » متبادلتين ، وكلتاهما نوع لمعنى الانتزاع ٠

(د) تحويل المعنى عن طريق القياس : وذلك عندما تكون هناك أربعة حدود ، بينها ترابط : علاقة الحد الثانى (ب) بالأول (أ) كعلاقة الرابع (د) بالثالث (جـ) ، فانه يمكننا أن نستعمل الرابع (د) بدلا من الثانى (ب) ، أو الثانى (ب) بدلا من الرابع (د) ٠ وفى بعض الأحيان ، يضيفون الى المجاز صفة ذات ارتباط بالكلمة المحذوفة التى نقل عنها هذا المجاز ٠ وعلى هذا ، فان الكأس (ب) لها علاقة بديونيسوس (٥) (أ) كعلاقة الدرع (د) بآريس (٦) (جـ) ٠ ومن ثمة ، فان الدرع يمكن أن يطلق عليها مجازيا « كأس آريس » (ب+ جـ) ، وتسمى الكأس « درع ديونيسوس » (د + أ) ٠

ولنضرب مثالا آخر : العشية (ب) بالنسبة للنهار (أ) ،

هى كالشيخوخة (د) بالنسبة للحياة أو العمر (جـ) ، وعلى هذا يمكن أن تسمى العشية (ب) بشيخوخة النهار (د + أ) ، وتسمى الشيخوخة (د) عشية الحياة (ب + جـ) ، أو كما قال امبدوكليس (٧) : « مغرب الحياة » · وقد يحدث فى بعض الحالات ، ألا يوجد اسم لبعض اصطلاحات القياس ، وعندئذ يمكن استعمال المجاز كما هو · فمثلا نثر الحب يسمى اصطلاحيا « البذرة » ، ولكن عملية الشمس فى بعثرة أشعتها ليس لها اصطلاح خاص ، وهذه العملية غير المسماة (ب) ، لها علاقة بالنسبة لضوء الشمس (أ) ، تماما كنفس علاقة البذر (د) بالحب (جـ) ، ومن ثم ، جاء تعبير الشاعر عن الشمس « تبذر نورا ربانيا » (د + أ) ·

وهناك ــ أيضا ــ طريقة أخرى يمكن أن يستخدم فيها مثل هذا النوع من المجاز ، وهى : عندما نسمى شيئا باسم شىء آخر نسقط عن هذا الشىء الآخر ، صفة من صفاته التى تميزه · ومثال ذلك : بدلا من أن نقول عن الدرع « كأس آريس » ــ كما هو الحال فى المثال السابق ــ نقول : « كأس بلا خمر » ·

٤ ــ « والكلمة الزخرفية ··· » « البديعية » ···

٥ ــ والكلمة المبتدعة المعنى هى التى لم تكن مستعملة بين الناس من قبل ، وانما يقدمها الشاعر نفسه · وهناك كلمات ترجع أصولها الى هذا المصدر ، مثل : « النابتات » لكلمة « القرون » (٨) ، و « المتضرع » لكلمة « الكاهن » ·

٦ ــ والكلمة المطولة أو المزيدة ، هى التى تستخدم ــ على غير العادة ــ حرفا صائتا أطول ، أو يقحم عليها مقطع ، والمثال على ذلك : بوليوس Poléos لكلمة Poleos ، وبيلئيادو Peleïadéo لكلمة بولئيدو Peleidou . ·

هوامش الفصل الحادى والعشرين

(١) يتعلق هذا الفصل بالعلة الشكلية أو الصورية للغة الشعرية ، أى البناء الصحيح الخاص بها · وشكل الكلام بوجه عام ـ كما اتضح فى الفصل السابق ـ هو شكل الموضوع ، الذى يعرضه أو يمثله · وما تؤديه اللغة الشعرية ، انما هو البناء الذى بمقتضاه يدل الكلام على موضوعه ·

(٢) الموضع هنا غامض · ويبدو أن هذا التركيب يتألف من أسماء ثلاثة أنهار كانت تجرى فى آسيا الصغرى ، وهى : هرموس Hermus ، وكائيكوس Caicus ، واكسانثوس Xanthus · كما يظن باى ووتر أن كلمة ـ أو عبارة ـ قد امحت من النص الأصلى ، بعد ذكر هذا التركيب الثلاثى ، من أسماء هذه الأنهار ·

(٣) النشيد الأول من الأوديسة ·

(٤) أودسيوس (راجع هوامش الفصل الثامن) ·
والعبارة من النشيد الثانى بالالياذة ·

(٥) ديونيسوس ، فى الميثولوجيا اليونانية ، ابن كبير الآلهة زيوس من سميلى ابنة كادموس ملك طيبة · وهو اله الخمر ، والكروم ، والاثمار والاخصاب ، والمرح ، والقوى الانتاجية بوجه عام ·

(٦) آريس ـ المعروف فى الميثولوجيا الرومانية بـ مارس ـ ابن زيوس من هيرا · وهو اله الحرب ·

(٧) امبدوكليس (راجع هوامش الفصل الأول) ·

(٨) مفرد القرون قرن ، ولا يعنى هنا الزمن وانما يعنى المادة الصلبة الناتئة بجوار أذن الغنم أو البقر ونحوها · ولهذا استخدمت كلمة النابتات أو الناتئات ·

(٢٢)

(اللغة ، والأسلوب)

(فى اللغة الشعرية)

وجودة اللغة تكون فى وضوحها ، وعدم تبذلها ٠ فالحقيقة أن أوضح الأساليب اللغوية ، هـو ما تألف من الكلمات الدارجة العادية ، الا أنها تكون فى نفس الوقت مبتذلة ٠ والشاهد على ذلك ، شعر كليوفون (١) ، وشعر استنيلوس(٢) ٠ ومن جهة أخرى ، فان اللغة تصبح متميزة وبعيدة عن الركاكة ، اذا ما استخدمت فيها الكلمات غير المشاعة ، مثل : (أ) الكلمات الغريبة « أو النادرة » ، (ب) والمجازية ، (جـ) والمطولة ، (د) وكل ما ابتعد عن وسائل التعبير الشائعة ٠ الا أن اللغة التى تتألف كلية من مثل هذه الكلمات ، تكون (أ) اما ملغزة ، (ب) واما رطانة مبهمة(٣) ٠

وأقصد باللغة الملغزة تلك التى تتألف من مجازات واستعارات ، وبالرطانة تلك اللغة التى تتألف من كلمات غريبة « أو نادرة » ٠ والواقع ، أن طبيعة اللغة الالغازية ، تتمثل أساسا فى التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعة ، فى تركيبات لغوية مستحيلة ٠ وهذا لا يحدث باستعمال المسميات العادية للأشياء ، ولكن باستعمال بدائلها المجازية ٠ ومثل هذا الالغاز ، نجده فى العبارة التالية : « رأيت رجلا يلحم بالنار نحاسا برجل آخر (٤) ، وما أشبه ذلك من ألغاز ٠ وبالمثل ، فان اللغة التى تتألف من كلمات غريبة « نادرة » ، لا بد وأن تنتج رطانة ٠ ومع هذا ، فان اللجوء الى توليفة معينة من بعض تلك العناصر غير المألوفة ، أمر ضرورى « للأسلوب » ٠ لأن استعمال الكلمة الغريبة « النادرة » ، والمجازية ، والزخرفية « البديعية » ، وسائر الأنواع الأخرى،

ينقذ اللغة من الابتذال والركاكة ، كما أن استعمال الكلمات العادية أو الدارجة فيها ، يكسبها الوضوح المستهدف · ولكن أكثر ما يعين على وضوح اللغة وتجنيبها الابتذال والركاكة ، هو تطويل الكلمات ، وانقاصها ، وتحوير شكلها · وبناء الكلمات على هذا النحو - بجعل اللغة مخالفة لما هو شائع مألوف - يكسبها مظهرا بعيدا عن لغة المحادثة اليومية ؛ كما أن تماثلها الشديد مع الكلمات الجارية ، يكسبها صفة الوضوح · وعلى هذا ، كان من الخطأ استنكار البعض لاستخدام هذه المسموحات أو الرخص اللغوية ، والسخرية من الشعراء الذين يستخدمونها · ومثال ذلك اقليدس (٥) الشيخ ، الذى صرح بأنه ما أسهل على المرء أن يقول شعرا ، اذا ما سمح له بأن يطول الكلمات كما يشاء ويهوى(٦) · ولقد هزأ من ذلك الاجراء فى قوله الشعرى (٧) : « رأيت ابيخاريس يتجول فى طريقه نحو ماراثون » · وفى قوله : « لم يستطع (؟ ؟) أن يفتن كما كان ، عن هذا الرجل صاحب العشب الجميل الزهر » ·

ولا شك أن الافراط فى استعمال هذه الرخص اللغوية يحدث تأثيرا مضحكا · ولكن ينبغى استعمال مؤسسات اللغة الشعرية ، فى شىء من الاعتدال · بل ان اساءة استخدام المجاز ، والكلمات الغريبة « النادرة » - وما شابه ذلك من ضروب القول - تؤدى الى خلق تأثير مشابه لذلك التأثير المضحك الذى يستهدف البعض تحقيقه · ولكن الاستعمال الصحيح لهذه الرخص اللغوية ، انما هو شىء مختلف تماما · ولكى يتحقق المرء من هذه الفروق ، عليه أن يتناول شعرا ملحميا ، ويلاحظ كيف تكون مطالعته ، بعدما يدخل عليه كلمات عادية أو شائعة · ونفس الشىء ، يمكنه تطبيقه أيضا ، على الكلمات الغريبة « النادرة » ، والمجازية ، وبقية ذلك · فما علينا الا أن نضع الكلمات العادية ، محل الكلمات الغريبة « النادرة » ، والمجازية ، ··· الخ ، حتى نتبين صدق ما قلناه · ولنضرب على ذلك مثلا : ان كلا من اسخيلوس(٨)

ويوربيديس (٩) قد نظم نفس الصورة الشعرية فى بيت من الشعر الأيامبى ، ولكن تغيير كلمة واحدة فى بيت يوربيديس - الذى استخدم كلمة نادرة الاستخدام ، بدلا من كلمة عادية شائعة - جعل البيت الشعرى يبدو جميلا ، بينما البيت الآخر ضعيفا (١٠) • يقول اسخيلوس ، فى مسرحيته « فيلوكتيتس (١١) » « ان الجرح المتقرح يأكل لحم قدمى هذه » • أما يوربيديس فقد وضع « أولم وليمة » بدلا من « يأكل » • وكذلك عندما يقال : « والآن أصبحت أنا هذا المنخوب ، الواهن ، الخسيس » (١٢) • يتضح الفرق اذا ما استعملنا كلمات شائعة بدلا منها فنقول : « والآن ، أصبحت أنا هذا الهزيل ، الضعيف ، التافه » • ونسوق مثالا ثالثا فى هذا المجال بعبارة : « وأعد له كرسيا زريا ، ومنضدة وضيعة » (١٣) ولو غيرنا ذلك الى كلمات جارية مألوفة ، لقلنا : « وأعد له كرسيا حقيرا ، ومنضدة تافهة » • وعلى هذا النحو ، يمكن أن نغير عبارة « شواطىء البحر تزمجر » ، الى « شواطىء البحر تصيح » (١٤) •

بالاضافة الى هذا ، درج أرفراديس (١٥) على السخرية من الشعراء التراجيديين ، لاستخدامهمكلمات وعبارات(١٦) لا ترد فى أحاديث الحياة اليومية ، مثل قولهم : « عن البيت بعيدا » • بدلا من « بعيدا عن البيت » ، ومثل تلك التعبيرات اليونانية « المهجورة » Sethen بدلا من (sous) و egodenin أو « كما يقولون » « أخيل يخص » بدلا من « يخص أخيل » ، وما شابه ذلك من تعبيرات • والحقيقة ، أن مثل هذه التعبيرات التى ليست جزءا من الأقوال الجارية ، قد أكسبت الأسلوب نكهة مميزة ، أبعدته عن المألوف • وهذا ما فشل أرفراديس فى ادراكه •

وانه لمن المهم أن نراعى الاستخدام الصحيح لكل ضرب من ضروب التعبير الشعرى التى تحدثنا عنها ، وكذلك استخدام الكلمات المركبة « المزدوجة » ، والغريب « النادرة »،

ونحو ذلك . ولكن الشئ الأعظم أهمية من هذا كله ، فهو التجويد فى صياغة « المجاز » . وهو الشئ الوحيد الذى لا يمكن أن يتعلمه المرء عن غيره ، انه آية العبقرية . لأن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرية قادرة على ادراك وجوه الشبه فى أشياء غير متشابهة .

ومن بين الكلمات المختلفة التى عددنا أنواعها ، يمكن أن نلاحظ أن الكلمات المركبة « المزدوجة » هى أحسن ملاءمة للشعر الديثرامبى (١٧) ، والكلمات الغريبة « النادرة » أليق بالشعر البطولى ، والمجازات للشعر الايامبى(١٨) . وفى الحقيقة ، أن كل هذه الأنواع المختلفة ، يمكن أن تستخدم فى الشعر البطولى(١٩) . ولكن أحسن الكلمات صلاحية للشعر الايامبى ـ الذى يمكن أن يقال بأنه يحاول مجاراة الكلام الشائع المألوف ـ فتلك التى تجرى فى لغة التخاطب ؛ وهى الكلمات الشائعة ، والمجازية ، والزخرفية « البديعية » .

وحسبنا الآن ما قلناه عن التراجيديا ، وعن المحاكاة بوساطة الفعل فوق خشبة المسرح .

هوامش الفصل الثانى والعشرين

(١) كليوفون (راجع هوامش الفصل الثانى) ·

(٢) اسثنيلوس شاعر تراجيدى عاش فى القرن الخامس ق·م· ولقد هاجمه أريستوفانيس فى كوميديته « الزنابير » · ويبدو ـ كما فى عبارة أرسطو أنه كان يستخدم الكلمات العادية الشائعة ، مما جعل أسلوبه الشعرى مبتذلا ·

(٣) عاود أرسطو حديثه فى مشكلة اختيار ألفاظ اللغة الشعرية فى كتابه الخطابة·

(٤) لغز يونانى قديم كان مشهورا ، ويعتمد على الألفاظ (الخطابة جـ ٣ فصل ٢) ·

(٥) اقليدس فيلسوف يونانى ، ولد عام ٤٥٠ ق·م· ويعد مؤسس المدرسة الميجارية، وأحد تلاميذ سقراط وواحدا من معارف أفلاطون · واتجاهات مدرسته الجدلية ، مهدت الطريق لشكوكية الأكاديمية الحديثة ·

(٦) يعتمد الوزن فى الشعر اليونانى ، على التباين فى طول الحروف اللينة ، لا على التباين فى تأكيد المقاطع ، كما هو الحال فى الشعر الانجليزى ·

(٧) من المستحيل ترجمة السطرين التاليين على النحو الذى يهدف أرسطو الى توضيحه · ولقد لاحظ باى ووتر أنهما عينة من النثر الذى يمكن معالجته بالاستخدام الحر للمسدوحات الملحمية حتى يقرأ على أساس شعرى · والترجمة الحالية تخمينية بحتة ، لهذا اضطر بعض المترجمين ـ مثل بوتشر ـ الى حذفهما ·

(٨) اسخيلوس (راجع هوامش الفصل الرابع) ·

(٩) يوربيديس (راجع هوامش الفصل الثالث عشر) ·

(١٠) المسرحيتان اللتان ورد فى كل منهما هذا البيت الشعرى أو ذاك ، ضائعتان·

(١١) فيلوكتيتس ، فى الميثولوجيا اليونانية ، كان من أشهر رماة السهام وأمهرهم · أورثه هرقل سهامه المسمومة · وفى رحلته الى طروادة ، حط فى احدى

الجزر للراحة ، الا أن حية عضته فى قدمه (وقيل بأن سهما من سـهامه المسمومة أصابه بجرح فى قدمه) . ولقد تسبب عن ذلك فساد الجرح ، حتى انبعثت منه رائحة كريهة لا تحتمل ، مما دفع أهله الى التخلى عنه ، وتركه وحيدا على الساحل . وظل فيلوكتيتس هناك حتى السنة العاشرة من الحرب الطروادية . ولقد اضطر الى احضاره أودسيوس مع ديوميديس ، بعد أن أعلنت العرافة أن طروادة لن تسقط الا باستخدام سهام هرقل . ولقد شفى فيلوكتيتس عند وصوله الى طروادة ، على يدى اسكلبيوس اله الشفاء والطب .

ولقد فقدت معالجة اسخيلوس المسرحية لهذه القصة ، بينما حفظت لنا تراجيديا سوفوكليس باسم « فيلوكتيتس » .

١٢) الأوديسة : النشيد التاسع ، سطر ٥١٥ .

(١٣) الأوديسة : النشيد الثانى ، سطر ٢٥٩ .

(١٤) الالياذة : النشيد السابع عشر ، سطر ٢٦٥ .

(١٥) أرفراديس ، غير معروف .

(١٦) الأمثلة التى يقدمها أرسطو فى هذا الفصل تقوم - أساسا - على طبيعة اللغة اليونانية وبلاغتها . ومن ثم ، يصعب - بل يستحيل - نقلها الى اللغة العربية ، أو حتى الى أية لغة أوربية . وكل المحاولات التى بذلت فى هذا السبيل ، هى ضرب من محاولة الاقتراب من المعنى الأصلى الذى يستعصى تماما على النقل .

(١٧) الديثرامبوس (راجع هوامش الفصل الأول) .

(١٨) المقصود بالشعر البطولى ، الشعر الملحمى الذى سيتعرض له أرسـطو فيما بعـد .

(الجـــزء الثالث)

(الشعر الملحمى)



(الملحمـــة)

(حبكة الملحمة)

أما(١) عن المحاكاة التى تقوم على السرد ، وتستخدم الوزن الشعرى ، فمن الواضح أن حبكتها ينبغى أن تبنى ـ كما هو الحال فى التراجيديا ـ على أصول درامية(٢) ، أى ٠

١ ـ يجب أن تدور قصتها حول فعل واحد ؛ تام فى ذاته ؛ وكامن ؛ وله بداية ووسط ونهاية ، ـ وكأنها كائن حى واحد ، متكامل فى ذاته ٠ وبهذا ، يمكنها أن تحدث المتعة الصحيحة الخاصة بها ٠

كما ينبغى أن تختلف عن التاريخ المعروف لنا ٠ فالتاريخ لا يعالج بالضرورة فعلا واحدا ، ولكنه يعالج فترة زمنية واحدة ، بكل ما يقع خلالها من أحداث لفرد واحد ، أو جملة أفراد ٠ وهذه الأحداث المتعددة ، قد تكون بينها روابط عارضة(٣) ٠ فمع أن معركة سلاميس(٤) البحرية ، ومعركة القرطاجيين (٥) فى صقلية ، وقعتا فى نفس الوقت (٦) ، الا أنهما لم يرتبطا بهدف مشترك ٠ وكذلك الحال بالنسبة لتعاقب حدثين ؛ فمن الممكن أن يعقب أحدهما الآخر ، دون أن يرتبطا بهدف مشترك ٠ ومن ثم ، يمكن القول بأن معظم شعرائنا الملحميين ، يجهلون هذا التمييز ٠

وعلى هذا الأساس ، يتفوق هوميروس (٧) الملهم ـ كما سبق أن قررنا (٨) ـ على غيره من الشعراء ٠ فهو لم يحاول فى منظومته ، أن يعالج حرب طروادة بأكملها ٠ فمع أن هذه الحرب ذات بداية ونهاية ، الا أن قصتها مفرطة فى العظم ، ومن العسير استيعابها فى نظرة واحدة ٠ ولو أنه حاول

حصر طولها هذا داخل حدود الاعتدال ، لجاءت شـــديدة التعقيد والتشابك ، نظرا لتنوع الأحداث فيها · وانما الذى حدث ، هو أنه اختار جزءا محدودا من تلك الحرب ، ثم استفاد فى حوادثه الفرعية من الأحداث العديدة ، التى تتكون منها القصة الكاملة ؛ مثل : حادثة احصائية السفن (٩) ، وغيرها من أحداث · وبهذا ، استطاع هوميروس ، أن يحدث تنويعات فى منظومته ·

أما الشعراء الآخرون ، فقد تناولوا فى منظوماتهم امـــا بطلا واحدا ، أو فترة زمنية محددة ، أو فعلا واحدا ، ولكنه برغم هذه الوحدانية متعدد الأجزاء فى داخله · والمثال على ذلك ، ما فعله مؤلف « القبرصيات » (١٠) ، ومؤلف « الالياذة الصغرى (١١) » · فمن هنا ، نلاحظ أن « الالياذة (١٢) » و « الأوديسة » يمكن أن تمدنا كل منهما بمادة تصـــلح لكتابة تراجيديا واحـــدة ، أو ـ على الأكثر ـ تراجيديتين ، بينما نلاحظ أن « القبرصيات » يمكن أن تمدنا بمواد تصلح لعديد من التراجيديات ؛ بل ان « الالياذة الصغرى » يمكن أن تمدنا بمواد لثمانى تراجيديات على الأقل ، وهى :

١ ـ حكم الأسلحة (١٣) ،
٢ ـ فيلوكتيتس (١٤) ،
٣ ـ نيوبتوليموس (١٥) ·
٤ ـ ايوريبيلوس (١٦) ،
٥ ـ أودسيوس المتسول (١٧) ،
٦ ـ نساء لاكونيا (١٨) ،
٧ ـ سقوط اليوم (١٩)
٨ ـ رحيل الأسطول (٢٠) ·

وعلاوة على ذلك ، يمكن اســـتخلاص مواد لتراجيديتين أخريين ، هما :
١ ـ سينون (٢١) ،
٢ ـ نساء طروادة (٢٢) ·

هوامش الفصل الثالث والعشرين

(١) لقد انتهى أرسطو من الحديث عن التراجيديا ، وبدأ فى تناول الملحمة ، كما وعد فى افتتاحية الفصل السادس ٠ أما فى الفصل الخامس ، فقد أشار الى ثلاثة فروق بين التراجيديا والملحمة ، وهى : الوزن ، والطريقة من حيث المعارضة بين السرد والدرامية ، والطول ٠ وهو فى الفصل الحالى ، وما يليه ، يزيد فى تجلية تعريف الملحمة (راجع هوامش الفصل الأول لمعرفة طبيعة الملحمة كجنس أدبى) ٠

(٢) الدرامية هنا ، تعنى الأحداث التى تبنى منها الحبكة ، يجب أن تحاكى فعلا ٠ وبهذا ، يكون موضوع المحاكاة هو الأساس ، وليس الوسيلة ٠

(٣) مع أن التراجيديا تشبه الملحمة ، من حيث محاكاة فعل واحـــد ، ومتكامل فى حد ذاته ، الا أن الملحمة تختلف عن التراجيديا فى هذا الشأن ، بأن أحداث فعلها متنوعة ، ومع أنها مرتبطة بالفعل الا أنها خارجة عنه ٠

واختلاف الملحمة عن التاريخ ، يتمثل هنا ، فى أن التاريخ يجد توحده فى تناول فترة واحدة محددة ، وليس فى وحدة فعل واحد ٠

(راجع هوامش الفصل التالى فيما يتعلق بالموازنة بين التراجيديا والملحمة) ٠

(٤) سلاميس ، جزيرة كانت تقع بالقرب من الساحل الشرقى لمقاطعة أتيكا ٠ وفى عام ٤٨٠ ق٠م٠ كانت مياهها مسرحا لمعركة بحرية ، انتصر فيها الجيش اليونانى على الجيش الفارسى الذى كان يقوده اكسركسس ٠

(٥) قرطاجة ، مدينة قديمة كانت تقع على الساحل الشمالى لقارة افريقيا ٠ (كانت تبعد بحوالى ١٢ ميلا عن مدينة تونس الحالية) ٠

ولقد هزم الجيش القرطاجى عام ٤٨٠ ق٠م٠ أثناء حملته على جزيرة صقلية ٠

(٦) طبقا لرواية المؤرخ هيرودوت ، أن المعركتين - المشار اليهما هنا - ابتدأتا فى يوم واحد من عام ٤٨٠ ق٠م٠

(٧) هوميروس (راجع هوامش الفصل الأول) ٠

(٨) أى فى الفصل الثامن ٠

(٩) راجع « الالياذة » ، الأبيات ٤٨٤ - ٧٦٠ من النشيد الثانى ٠

(١٠) « القبرصيات » Cypria أناشيد ملحمية ، انحدرت من القرن الثامن ق٠م٠ وكانت هذه الأناشيد ضمن حلقة ملحمية ينسبها هيرودوت ـ خطأ ـ الى هوميروس ، كما تنسب ـ أحيانا ـ الى استاسينوس القبرصى ٠ وكانت تدور حول هيلين ٠

(١١) تنسب « الالياذة الصغرى » Ilias Parva الى الشاعر الملحمى لسخس Lesches (القرن السابع ؟ ؟ ق٠م٠) ويدور موضوع الملحمة حول استقبال حصان طروادة الخشبى ٠

(١٢) « الالياذة » و « الأوديسة » ، (أنظر شروح الفصل الرابع) ٠

(١٣) يشير أرسطو الى التنافس بين أودسيوس وأخيل حول الاستيلاء على درع أخيل ٠ ولقد سبق القول بأن لسوفوكليس مسرحية ـ باقية ـ فى هذا الموضوع ، عنوانها « أجاكس » ٠ (راجع هوامش الفصل الثامن عشر) ٠

(١٤) كان فيلوكتيتس أحد أصدقاء هرقل المخلصين ، كما كان أحد أبطال حرب طروادة ٠ ولسوفوكليس مسرحية باقية تحمل اسمه ـ أما مسرحية كل من اسخيلوس ويوربيديس ـ حول نفس البطل ـ فضائعة ٠

(١٥) نيوبتوليموس Neoptolemus هو ابن البطل أخيل ٠ ولقد اشترك فى حرب طروادة بعد موت والده وكان قاسيا مثله ٠ فهو الذى قتل الملك بريام ، وأسر أندروماك ، واتخذها محظية له ، وتزوج من هرميون التى كانت خطيبة أورست ٠ (راجع النشيد التاسع عشر من الالياذة) ٠

(١٦) ايوريبيلوس Eurypylus عشيق كاسندرا الطروادى ، وقد قتله نيوبتوليموس ٠

(١٧) يراجع ما ورد بشأن ذلك فى النشيد الرابع « الأوديسة » ٠

(١٨) لاكونيا Laconia ـ أو لاكونيكا ـ ولاية كانت تقع فى جنوب اليونان ٠

(١٩) اليـــوم Ilium ، أو Ilion ، أو Ilios ، أسمـــاء

(٢٠) دلالة هذا العنوان غير مؤكدة ٠

(٢١) سينون Sinon هو الذى قاد حصان طروادة الخشبى حتى سهل لمواطنيه الاستيلاء على أبواب المدينة ٠ وقد عذبه الطرواديون بجدع أنفه ، وصلم أذنيه ، الا أن انتصار اليونانيين ـ بعد ذلك ـ عوضه شرفا ومجدا ٠

وقد كتب سوفوكليس مسرحية حول هذا الموضوع ، غير أنها مفقودة ٠

(٢٢) « نساء طروادة » ـ أو « الطرواديات » ـ احدى مسرحيات يوربيديس التى وصلتنا ٠

(٢٤)

(أنواع الملاحم ، وخصائصها ـ ٢ ـ)

(أنواع الملاحم)

٢ ـ ونزيد على ما قلناه ، بأنه ينبغى أن يكون للملحمة نفس الأنواع للتراجيديا (١) ، فهى اما أن تكون :

(أ) بسيطة ، أو
(ب) مركبة ، أو
(جـ) خلقية ، أو
(د) متعلقة بمعاناة ٠

كما أن أجزاء الملحمة ، هى نفسها أجزاء التراجيديا ، فيما عدا جزئى « الغناء » ، و « المرئيات المسرحية »(٢) ٠

والملحمة ـ كالتراجيديا ـ تستخدم عناصر « التحول » و « التعرف » (٣) ، ومشاهد « المعاناة » ؛ كما ينبغى تجويد « الفكر » و « اللغة » فيها ٠ ويعتبر هوميروس (٤) الشاعر الأول ، والقدوة المثلى ، فى استعمال هذه العناصر ٠ وفى الحقيقة ، أن لكل من قصيدتيه الملحميتين بناء معينا ؛ فـ « الالياذة » تتصف بكونها «بسيطة» ، ومتعلقة بـ «المعاناة»؛ و « الأوديسة » بكونها «مركبة » ، (حيث تتخللها مشاهد التعريف) ، وفى نفس الوقت«خلقية»٠ زد على ذلك أن هاتين الملحمتين ، قد فاقتا الملاحم الأخرى من حيث « اللغة » و « الفكر » ٠

(الطول)

وتختلف الملحمة عن التراجيديا (٥) ، من حيث :

(أ) الطـــول ،

(ب) والوزن ٠

(أ) اما من حيث الطول ، فقد سبق أن قررنا الامتــداد المناسب (٦) ؛ وهو ما ينبغى ادراكه من البداية الى النهاية، فى رؤية واحدة ٠ ويتحقق هذا الشرط ، اذا كانت القصائد أقصر من الملاحم القديمة (٧) ، أى يتساوى طولها ـ تقريبا ـ مع طول مجموعة التراجيديات التى تقدم على المسرح (٨) ٠

ومهما يكن من شىء ، فان لطبيعة الملحمة ميزة خاصة ، تسمح لطولها بالامتداد ٠ أما التراجيديا ،فانها لا تستطيع أن تعالج فعلا واحدا متعـــدد الأجزاء ، وتقع كلها فى وقت واحد ؛ ولكننا نحصر أنفسنا فقط فى الفعل الجارى فوق خشبة المسرح ، ويقوم بأدائه الممثلون ٠ أما فى الملحمة ، فانه يمكن ـ لأنها تصاغ فى شكل سردى ـ معالجة عدد من الأحـداث التى تقع فى وقت واحد ٠ واذا كانت هذه الأحداث المتعددة ، ملائمة ووثيقة الصلة بالموضـــوع ، فانها تزيد من حجـــم القصيدة ٠ وهذه الميزة ـ الخاصة بالملحمة ـ تكسبها جلالا ، وتجذب سامعها بتنويعاتها ، كما تعين الشـــاعر على تقديم مشاهد متعددة الأنواع ، لأن تشابه الاحداث سرعان ما يورث السامع السآمة ، ويؤدى الى فشل التراجيديات فى المسابقات المسرحية ٠

(الوزن)

« ب » أما من حيث الوزن ، فان التجربة تدلل على أن الوزن البطولى « السداسى » ، هو أنسب الأوزان للملاحم ٠ فلو أن شاعرا استخدم فى نظم ملحمية وزنا آخر ، أو عدة أوزان ، فستكون النتيجة تنافرا ونشازا ٠ فالواقع ، أن الوزن البطولى (السداسى) ، هو أهدأ الأوزان وأرزنها كلها ، بل وأعظمها شأنا ؛ مما يجعله أقدرها على استيعاب الكلمات النادرة ،

والمجازات ؛ وبهذه الميزة ـ أيضا يتفرد الشـــكل السردى للمحاكاة ، دون غيره من الأشكال الأخرى ٠

أما الوزنان : الايامبى ، والرباعى (الطروخى) فيتميزان بالحركة ٠ ومن هنا ، كان أولهما أصلح للتعبير عن الحياة ، وعن الفعل ، وآخرهما أنسب للرقص ٠ ولا يزال من الخطل ، أن نمزج ـ فى الملحمة ـ بين الأوزان المختلفة ، كما فعـــل خاريمون (٩) ٠ وعلى هذا ، لم ينظم شاعر قط قصيدة ملحمية على شئ من الطول ، فى بحر آخر ، غير البحـــر البطولى « السداسى » ٠ فالطبيعة نفسها ـ كما سبق أن قلنا (١٠) ـ هى التى تهدينا الى اختيار الوزن المناسب (١١) ٠

(ذات الشـــاعر)

وبالاضافة الى الميزات العـــديدة ، التى ينفرد بهـــا هوميروس ، وتستحق الاعجاب والتقـــدير ، ميزة أخرى خاصة ، وهى أنه الوحيد بين الشعراء الذى يســـتطيع أن يقرر ـ بحق ـ الدور الذى يجب أن يلعبه الشاعر بنفسه فى الملحمة ٠ فالحقيقة ، أنه ينبغى على الشـــاعر ، ألا يتـــكلم بلسان نفسه (١٢) ، الا فى أضيق الحدود ، لأنه لو فعل غير هذا ، لما عد محاكيا ٠ أما سائر الشعراء ، فيزجون بأنفسهم زجا خلال الملحمة ، وبهذا لا يبدون محاكين الا فى القليل ، أو النادر ٠ ان هوميروس ، لا يكاد يفتح قصـــيدته بـــكلمة قصيرة ، حتى يتعرض على الفور لرجل ، أو امرأة ، أو أى شخص آخر ؛ ولا يكون واحـــد من هؤلاء الا وله أبعـــاده الشخصية ، بل وخصائصه المميزة ٠

(الادهاش)

ويجب أن يتوافر فى التراجيديا ، عنصر « الادهاش » ٠ ولهذا العنصر ، الذى يعتمد أساسا على العوامل غير المعقولة

أو غير الممكنة - مجال أوسع فى الملحمة ، حيث لا نرى بعيوننا الأشخاص الذين يقومون بأداء الفعل • ومن ثم ، فان مشهد مطاردة هيكتور(١٤) يبدو مضحكا ، لو وضع على خشبة المسرح : فاليونانيون ثابتون فى مواقفهم ، بدلا من ملاحقته ، بينما أخيل(١٥) يهز رأسه ليوقفهم • الا أن مثل هذه الأمور فى الملحمة ، يمكن أن تمر دون أن تلحظ •

والحقيقة أن « الادهاش » يسبب المتعة ؛ ويمكن أن يستدل على ذلك من الحقيقة التى تقول بأن الشخص عندما يروى قصة ، يضيف عليها شيئا من عندياته ، لأنه يعتقد أن سامعيه يسرون من ذلك •

(المغالطة)

كما أن هوميروس - دون غيره - هو الذى علم الشعراء الآخرين ، فن صياغة الأكاذيب (١٦) ، فى اطارها الصحيح • أعنى استخدام المغالطة ، أو القياس الفاسد • فلو أن شيئا ما يتواجد أو يحدث ، لأن شيئا آخر سيتواجد أو يحدث ، فالناس يسلمون بأنه اذا تواجد ، أو حدث اللاحق « ب » ، فان الشىء السابق « أ » يتواجد أيضا أو يحدث الا أن هذا استنتاج خاطىء • وعلى هذا اذا كان السابق « أ » لا يتواجد ، بينما اللاحق «ب» نفسه يستطيع أن يتواجد أو يحدث فقط اذا كان السابق « أ » لا يتواجد ، فان على الشاعر أن يركز على عرض اللاحق «ب» نفسه • لأن تأكدنا من حقيقة أن اللاحق «ب» نفسه صادق ، يحمل عقولنا على أن تستنتج خطأ بأن السابق « أ » هو أيضا صادق • والمثال على ذلك فى مشهد الحمام (١٧) فى « الأوديسة » •

(المستحيل المحتمل ، والممكن غير المحتمل)

وينبغى على الشاعر أن يؤثر دائما المستحيل المحتمل ، على الممكن غير المحتمل (١٨) • ويجب ألا تؤلف القصة من

أحداث غير ممكنة ، بل ينبغى أن يستبعد منها كل ما هو غير ممكن . ولكن ، اذا كان من الصعب تجنب اســـتعمال غير الممكن ، فيجب أن يبقى خارج نطاق الأحداث المعـالجة فوق خشبة المسرح . والمثال على ذلك ، فى مسرحية «أوديب »(١٩)، حيث نجد البطل يجهل الظروف التى أحاطت بموت لايوس . الا أن هذا الأمر ، غير مقبول فى داخل المسرحية ذاتها ، كما فى مسرحية « اليكترا » (٢٠) ، حيث نجد الرسول يسرد أنباء الألعاب البيثية (٢١) ؛ أو كما فى مسرحية « الميسيون» (٢٢)، حيث يجىء شخص من تيجيا (٢٣) الى ميسيا ، ويبقى صامتا لا ينبس بكلمة . وانه لمن المضحك ، الادعاء بأن الحبكة بغير هذا تتلف أو تتداعى ؛ فمثل هذه الحبكة ، يجب ألا يتعرض لها الشاعر بالمعالجة منذ البداية . ولكن ، اذا ما عالج الشاعر فى مسرحيته مثل هذه الحبكة ، واستطاع أن يكسبها شيئا من الاحتمالية أكثر ، فانه لن يكون غير معقول فحسب ، بل ومخطئا أيضا فى حق الفن . بل ان الأحداث غير الممكنة فى « الأوديسة » (٢٤) ـ مثل ترك أودسيوس على الشاطىء ـ تصبح متهافتة تماما ، اذا تناولها شاعر ضعيف بالمعالجة . الا أن الشاعر قد أخفى هذه الأحداث ، واستطاع أن يحجب لا معقوليتها بميزات أخرى جيدة .

أما فيما يتعلق بـ « اللغة » ، فينبغى العناية بهـــا ، فى المواضع التى تخلو من الفـــعل ، حيث لا يوجد تعبير عن « شخصية » ، أو « فكر » . لان الاسراف فى تنميق اللغة ، يمكن أن يطمس « الشخصية » و « الفكر » .

هوامش الفصل الرابع والعشرين

(١) يراجع فى ذلك الفصل الثامن عشر · واذا كان تقسيم التراجيديات الى هـذه الأنواع الأربعة ، قد أثار جدلا وحيرة بين الشراح ، فان تقسيم الملاحم الى نفس الأنواع، قد أثار - هو الآخر - ارباكا والغازا · ومن المحتمل ، أن أرسطو لايهدف هنا ، الى وضع تصنيفات شاملة وحادة ، وانما يقدم خلاصة سريعة ، للمشابهات الممكنة بين التراجيديا والملحمة ·

(٢) يعنى الأجزاء الكيفية الستة ، التى تحدث عنها فى الفصل السادس · وعلى هذا ، تكون الأجزاء الكيفية للملحمة أربعة ، هى : الحبكة ، الشخصية ، الفكر ، اللغة· وللتعريف بها راجع شروح الفصل المذكور ·

(٣) للتعريف بمصطلحى « التعرف » و « التحول » ، راجع شروح الفصل الحادى عشر ، والسادس عشر ·

(٤) هوميروس (أنظر شروح الفصل الأول) ·

(٥) يميل بعض مترجمى كتاب « فن الشعر » الى الحاق بداية هذا الفصل ، وحتى هذا الموضع ، بنهاية الفصل السابق ، على أن يبدأ الفصل الحالى بحديث أرسطو عن طول كل من الملحمة والتراجيديا ·

(٦) يقصد ما ورد فى الفصل السابع بشأن طول التراجيديا ·

(٧) المعنى مربك ، حتى ولو بدا واضحا للوهلة الاولى · فهل يا ترى يعنى أرسطو الملاحم القديمة على الاطلاق ، بما فى ذلك « الالياذة » و « الأوديسة » ؟؟ أم أنه يقصد الملاحم القديمة باستثناء ملحمتى « الالياذة » و « الأوديسة » ؟؟ اللتين تحظيان دائما باهتمامه وثنائه ؟؟

الملاحظ أن كل الملاحم التى بقيت عن قدامى ، أقصر من هاتين الملحمتين · وقد ورد فى قاموس اكسفورد أن نص « الالياذة » يتألف من ١٥ر٦٨٠ بيتا من الشعر ، بينما يبلغ طول الأوديسة ١٢ر١٠٩ بيتا ·

(٨) من المعروف أن الشاعر التراجيدى اليونانى ، كان يتقدم للمسابقة برباعية درامية ، تتألف من ثلاثية تراجيدية ، ومسرحية ساتيرية · فهل يا ترى يقترح أرسطو أن يكون طول الملحمة معادلا لطول الثلاثية ، أم لطول الرباعية ، التى يمكن تقديرها بحوالى الثلث من طول الالياذة ؟ ؟

ان فايف Fyfe يقترح أن يكون طول الملحمة معادلا لطول كل المسرحيات التى تعرض فى أيام المسابقة · أى ما يعادل طول اثنتى عشرة مسرحية ، أو طول تسع مسرحيات تراجيدية ، اذا ما استبعدت المسرحيات الساتيرية ·

(٩) ورد ذكره فى الفصل الأول - أيضا - بسبب خلطه فى الأوزان ·

(١٠) يراجع الفصل الرابع ·

(١١) يقرر أرسطو فى موازنته بين التراجيديا والملحمة ، أصولا مشتركة بينهما ، وأخرى مختلفة ·

أما ما يتفقان فيه ، فهو أن كليهما عبارة عن محاكاة لفعل جاد ، من طبيعته أن يؤدى الى تطهير من انفعالى الخوف والشفقة · على أن تتم هذه المحاكاة ، فى أسلوب شعرى رسين ·

كما أن هناك صلة بين التراجيديا والملحمة ، تتمثل فى كون الأخيرة نصف درامية، وأن كليهما يتضمن حبكة وشخصيات ، وفكرا ، ولغة · بالاضافة الى هذا ، فان الحبكة فى كليهما ، يمكن أن تكون بسطة ، أو مركبة ، وهى فى الحالتين ، يجب أن تشملها وحدة تسمح بمعالجة المسائل معالجة مؤثرة ·

أما من حيث الاختلاف ، فان التراجيديا يمكن أن تستخدم أنواعا مختلفة من الأوزان ، بينما تقصر الملحمة استخدامها للاوزان ، على وزن واحد هو الوزن البطولى (السداسى) · وهو يتميز بالجلال والفخامة ، والقدرة على استيعاب الكلمات الغريبة والمجازات ·

كما أن الملحمة ، أطول من التراجيديا ، لانها لا تحصر امتدادها الزمنى فى حيز محدود ، فبينما تكون الفصول - أو المشاهد - فى التراجيديا قصيرة ، تكون فى الملحمة طويلة ، حتى يسمح امتدادها باستيعاب أكثر ·

واذا كان أرسطو ، يعتبر التراجيديا فنا أسمى من الملحمة ، فانه يعتبرها أيضا متمايزة بالموسيقى ، والمنظورات المسرحية التى تفتقدهما الملحمة · كما فى مكنة التراجيديا أن تمتع ، وتحدث تأثيرها حتى ولو قرئت ·

والملحمة تروى فعلا يتعلق بأقدار مجموعة من الناس ، أو أمة ، ومن ثم ، فهى تقدم حياة متكاملة لعصر معين · واذا كانت الأهمية تتحول من الفرد الى المجتمع ، فان الملحمة لا تجد مناصا من التعرض لقضايا تجعل طبيعتها غير مقصورة على قيم أدبية فقط ·

ان الملحمة تتم فى شكل سردى ، بينما الفعل القابل للتجسيم هو الذى يشكل التراجيديا · وهذا الاختلاف فى التشكيل ، لاشك جوهرى فى التفرقة بينهما ·

كما أن للملحمة مدى استيعابى أبعد من امكان التراجيديا · فهى تتألف من مشاهد متعددة ، يمكنها أن تملأ الفراغات التى تقع بين الأحداث ، كما يمكنها أن تسلى

القارىء أو المستمع · بالاضافة الى هذا ، فان تلك المشاهد ، تفيد فى تنويع السرد ، وتحلية العمل ، والقدرة على وصف أحداث تقع فى وقت واحد ، فى أماكن متعددة ـ وهذا ما تعجز عنه التراجيديا · ومن هنا ، كانت القصة المتعددة الجوانب ، أصلح للملحمة من التراجيديا ، ومن ثم كان فعل التراجيديا أكثر تركيزا ، وأكثر توحدا من فعل الملحمة ·

واذا كانت الملحمة ، تروى أحداث قصة وقعت فى الزمن الماضى ، فان التراجيديا تعرض أحداث قصة تجرى فى الزمن القائم · واذا كان عنصر الادهاش يجد مكانه الاصح فى التراجيديا ، فان عنصر اللامعقول ، يجد مكانه الأصح فى التراجيديا ، فان عنصر اللامعقول ، يجد مكانه الأصح فى الملحمة ·

تلك هى أهم الاتفاقات ، والاختلافات بين التراجيديا والملحمة كما يراها أرسطو·
(راجع أيضا الفصل السادس والعشرين)

(١٢) تشير العبارة هنا الى وجوب موضوعية العمل الملحمى ، طالما كان الشاعر يحاكى أفعالا وأشياء تقع لأناس غيره ، أو يقوم هؤلاء الناس · ويستنكر أرسطو ـ ضمنيا ـ تدخل الشعراء بذواتهم فى الموضوع ، ومن ثم ، يبتعدون عن لب العملية الفنية ، وهو المحاكاة الموضوعية ·

(١٣) يعتبر الادهاش ـ أو الاستغراب ، أو الاستعجاب ـ عنصرا هاما من عناصر الدراما التى تساعد على استمرارية اهتمام المتفرج بالمعرض ·

ويتولد الادهاش من حدوث شىء غير متوقع ، ومن ثم ، فهو يبدو متعارضا مـع عنصر الاحتمال ، وبصفة خاصة ، مع الاحتمال القائم على توقعات تؤدى الى نتائج · ولا يتولد الادهاش من أحداث المسرحية فحسب ، وانما يمكن أن يتولد من المنظورات المسرحية ، التى قد تبدو غريبة ، أو من تحول يطرأ على فكرة ، أو من تعبير عن شعور فى شخصية ، أو عن عبارة ، أو حوار ، أو قرار ، أو رد غير متوقع ·

ولا شك أن الكوميديا مرتع خصب لاستيلاد مثيرات الادهاش ·
(راجع هوامش الفصل التاسع) ·

(١٤) هيكتور ـ زوج أندروماك ـ هو ابن الملك بريام من هيكوبا · والمعـــروف أن هيكتور ، هو بطل الجيش الطروادى وقائده فى حرب طروادة · ولقد استطاع أن يقتل من اليونانيين ليس أقل من واحد وثلاثين محاربا ، غير أنه قتل على يد أخيل ·

(١٥) أخيل ، هو أعظم الأبطال اليونانين فى حرب طروادة (راجع بشأنه هوامش الفصل الخامس عشر ، أما بشأن قتله لخصمه هيكتور ، فيراجع النشيد الثانى والعشرين من « الالياذة » ، (السطور من ١٣٦ الى ٢٣٠) ·

(١٦) وردت اشارة ضمنية خاطفة عن المغالطة فى الفصل السادس عشر ·

(١٧) يراجع فى ذلك النشيد التاسع عشر من « الأوديسة » (الأبيات من ١٦٥ الى ٢٤٨) ··

(١٨) ان تفضيل أرسطو الأمر المستحيل المحتمل ، على الأمر الممكن غير المحتمل، يدعو الشاعر على ألا يحصر نفسه فى نطاق الحقائق الواقعية ، وانما عليه أن يتعداها الى منطقة الأكاذيب ، ولكن على شريطة أن يتناول علاجها فى مهارة كما قال أفلاطون قبـــله ·

ومن الممكن أن ينشىء الشاعر المسرحى عالما وهميا بكل أناسه ، ومواقفه ، ومغامراته الخارقة ، ولكنه يستطيع ـ بألمعية معالجته ، ودقة تفصيلاته ، وبتتابع أحداثه تتابعـا سببيا ـ أن تتهيأ الأمور للحدوث ، كما لو أنها حدثت فعلا فى الواقع · ومن هنـا يكون تأثير هذه المعالجة الفنية مشابها للحياة · وخلق مثل هذا الايهام بالواقع ، ينسينا ـ بمرور الوقت ـ حقيقة أن هذه الأمور لم تقع فعلا · وعلى هذا ، يبدو غيـر المحتمل محتملا ، وغير المصدق مصدقا ·

ويعتقد أرسطو ، أن هوميروس هو أستاذ هذا الضرب من تحويل اللامحتمل الى محتمل قابل للتصديق ·

(أنظر : الحتمية والاحتمال فى هوامش الفصل السابع) ·

(١٩) (راجع هوامش الفصل الحادى عشر ، والفصل الثالث عشر لمعرفة قصة أوديب) أما العبارة هنا ، فتدل على أن جهل أوديب بالظروف التى أحاطت بمصرع الملك السابق لايوس ، تبدأ منذ وصوله الى مدينة طيبة · وهذا الأمر يقع خارج نطـاق الأحداث المعالجة فى المسرحية ـ أى قبل أن تبدأ مشاهد المسرحية الفعلية ·

(٢٠) مسرحية « اليكترا » احدى تراجيديات سوفوكليس التى بقيت · والموضع المشار اليه هنا ، يتمثل فى الأبيات من ٦٨٠ الى ٧٦٠ · واستشهاد أرسطو ما زال غامضا ، ويحتمل تأويلات كثيرة ·

(٢١) أحد الاحتفالات الأربعة اليونانية الكبيرة · وقد بدىء فى اقامته عـام ٥٨٦ ، أو ٥٨٢ ق·م· بالقرب من معبد دلفى ، تخليدا لذكرى انتصار أبوللو على الحية بيثـون Python

ومن المحتمل ، أن اشارة أرسطو الى الألعاب التى كانت تقدم فى هذا الاحتفال ، تعنى أن قصة أورست وقعت قبل أن يعرف اليونانيون هذا الاحتفال ، ومن ثم ، وقـع الرسول ـ أو بالأحري سوفوكليس ـ في خطأ تاريخي (؟ ؟) ·

(٢٢) « الميسيون » احدى مسرحيات اسخيلوس الضائعة · والنسبة - هنـــا - الى ولاية ميسيا ، التى كانت تقع فى شمال غربى آسيا الصغرى ·

(٢٣) مدينة تيجيا Tegea كانت تقع فى الجنوب الشرقى من سهل أركاديا ·

(٢٤) تراجع فى ذلك الأبيات من ٧٠ الى ١٢٤ ، فى النشيد الثالث عشر · وفيها يبعث الملك أنتينوس بأودسيوس الى موطنه فى احدى السفن الفينيقية السحرية · ولقد انتهت الرحلة فى وقت قصير ، بل لقد بقى أودسيوس طوالها نائما ، وظل كذلك ، حتى بعد أن نقله الفينيقيون الى الشاطىء ، وقفلوا راجعين الى ديارهم ·



(الجـــزء الرابع)

(مشكلات نقـــدية وحلولها)



(٢٥)

(مشكلات نقدية ، وحلولها)

(حدود الشاعر)

أما فيما يتعلق بالمشكلات النقدية وحلولها ، فمن الممكن أن نتبين عددها ، وطبيعة مصادرها التى انبثقت منها ، عن طريق استعراض أمرها ، على النحو التالى :

(١) لما كان الشاعر محاكيا ـ شـأنه فى ذلك شـأن المصور ، أو أى محاك آخر ـ فانه يجب عليه ـ بالضرورة ـ أن يسلك فى محاكاة الأشياء ، احدى هـذه الطرق الممكنة الثلاث :

(أ) أن يحاكى الأشياء كما كانت ، أو تكون ؛
(ب) أو كما يحكى عنها ، أو يظن أن تكون ؛
(جـ) أو كما يجب أن تكون (٢) ٠

(٢) ومادة الشاعر فى أداء ذلك ، هى « اللغة » التى قد تكون ذات كلمات نادرة ومجازات ٠ كما يحق للشـاعر ـ أيضـا ـ أن يجـرى على الكلمات التحويرات اللغوية المتنوعة (٣) ٠

(٣) بالاضافة الى هذا ، فان ما يصح اتيانه فى الشعر ، لا يصح فى السياسة ، ولا هو نفسه ما يصح فى أى فن آخر ٠

(عيوب الشـعر)

ويحتمل فى مجال الشعر ذاته ، وقوع نوعين من العيوب :
(أ) أحدهما مباشر ويمس الجوهر ،
(ب) وآخرهما عرضى ، ويتعلق بالصنعة ٠

فلو أن شاعرا اختار أن يصور شيئا ما تصويرا صحيحا ، ولكنه يفشل فى تحقيق ذلك بسبب ضعف القدرة فى التعبير ، فان العيب - عندئذ - يكون متأصلا فى الشعر ذاته ٠ أما اذا كان فشله راجعا الى أن تصويره لهذا الشىء قد وقع بطريقة غير صحيحة (كأن يصور جوادا وهو يمد رجليه اليمنيين معا الى الأمام ؛ أو يخطىء فى أمر ما من أمور الطب مثلا ؛ أو فى أية صنعة تخصصية أخرى ؛ أو يصور شيئا من أى نوع تصويرا لا محتملا فان العيب - أو الخطأ - الذى يقع فى تصويره ليس من جوهريات عيوب الفن الشعرى(٤) ٠

هذه هى الفروض التى ينبغى مراعاتها عند البحث عن حلول للاعتراضات التى تثار حول المشكلات الشعرية ٠

(حلول المشكلات)

ولنبدأ بالمسائل النقدية المتعلقة بفن الشعر ذاته :

(أ) اذا كان الشاعر قد وصف أمرا مستحيلا ، فانه يكون بذلك قد وقع فى خطأ ، الا أنه يمكن تبرير هذا الخطأ ، اذا كان يخدم الغاية المستهدفة من الشعر نفسه (وهى الغاية التى سبق ذكرها) (٥) أى ، اذا استطاع ذلك الوصف أن يجعل هذا الجزء أو ذاك من القصيدة ، أن يحدث تأثيرا أكثر ادهاشا ؛ والمثال على ذلك نجده فى مطاردة هيكتور(٦) ٠ ومع هذا ، اذا كانت الغاية الشعرية ، قد تحققت تحققا سليما ، أو تحققا أحسن - دون التضحية بالقواعد الصحيحة الخاصة بالفن الشعرى - فان الخطأ فى تصوير المستحيل لا يبرر ؛ لأنه ينبغى تجنب وقوع أى نوع من الخطأ ، كلما أمكن ذلك ٠ كما يمكننا أن نتساءل عما اذا كان الخطأ مباشرا يمس ضرورات الفن الشعرى ومؤسساته ، أم عرضيا يمس بعض جانبياته ٠ فمثلا ، اذا جهل الفنان بأن الأيلة (الظبية) لا قرون لها ، فان هذا الخطأ - أو الجهل - أمر أقل شأنا من تصويرها تصويرا لا فنيا أو رديئا (٧) ٠

(الشعر والحقيقة)

(٢) بالاضافة الى هذا ، فقد ينكر معترض على الشاعر وصفه غير المطابق للحقيقة ، الا أنه يمكنه الرد على ذلك بقوله بأن الأشياء المصورة ، صورت كما يجب أن تكون(٨) ٠ وهذا الرد يشبه قول سوفوكليس بأنه يصور الناس كمايجب أن يكونوا ؛ بينما كان يوربيديس يصورهم كما هم فى الواقع ٠ ولكن اذا كان تصوير الأشياء ، لا يخضع لا لمنهج هذا ، ولا منهج ذاك ، فيمكن للشاعر أن يرد بقوله : بأنه يصور الأشياء ، كما يحكى الناس عنها ٠ وهذا الرد ، يمكن تطبيقه على الروايات والقصص التى تتعرض للآلهة ؛ فهى لا يمكن أن ترقى الى مستوى المثال ، ولا أن تشبه الواقع ؛ ولكنها كما يقول اكسنوفانيس (٩) عنها ، بأنها مجرد ما يظنه الناس ٠

وفى بعض حالات الشعر الأخرى ، قد يقال بأن التصوير ليس أحسن من الحقيقة ، ولكنه الحقيقة كما اعتيد أن تكون آنذاك ؛ كما فى تلك العبارة التى تصف الأسلحة : « كانت رماحهم واقفة عموديا ، وأعقابها فى الأرض (١٠) » ٠ لقد كانت العادة هكذا وقتذاك ، ولا تزال جارية كذلك عند أهل اليريا (١١) حتى الآن ٠

(تصوير الشخصية)

ثم لكى نحكم على شىء قيل أو وقع بمدى أهميته ، أو بغيرها ، يجب ألا ننظر الى الفعل فى ذاته فحسب ، أو القول فى ذاته فحسب ، وانما يجب أن نضع فى الاعتبار ـ أيضا ـ الشخص الذى قام بالفعل ، أو فاه بالقول ، والى من يتوجه به ، وفى أى زمان ، وبأية وسيلة ، ولأية غاية ؛ وهل هو ـ مثلا ـ صادر لكى يحقق نفعا أكثر ، أو يجنب شرا أخطر ٠

(نقـــد اللغة)

(٣) وهناك مشكلات نقدية أخرى ، يمـــكن حلها بالنظر فى استعمال الشاعر للغة :

(أ) فقد يمكن ملاحظة كلمة نادرة الاستخدام فى تعبير مثل : « سقطت أولا فوق البغال » ، ومن الجائز أن هوميروس قد استخدم الكلمة ليس بمعنى « البغال » (١٣) ، ولكن بمعنى «الحراس» • وكذلك فى قوله عن دلون (١٤) : « لقد كان شكله قبيحا » ، ولربما كان معنى هذا ، أن جسمه ليس سىء التكوين أو مشوها ، وانما معناه أن وجهه كان دميما ؛ لأن أهل كريت يطلقون على « جميل الوجه » ، « صاحب الشكل الجميل » • وكذلك فى قولنا : « امزج الشراب منشطا » (١٥) ، وليس معنى هذا « امزجه كى يكون أقوى مفعولية » كما يفعل مدمنو الشراب ، ولكن معناه « امزجه بسرعة » •

(ب) وفى بعض الأحيان ، يكون التعبير مجازيا ، كما فى عبارة هوميروس : « وكان كل الآلهة ، وكل الرجال نائمين طوال الليل » ، بينما يقول الشاعر ، فى نفس الوقت: «وعندما التفت يقلب بصره فى سهل طروادة ،دهش عند سماعه صوت النايات والمزامير » • (١٧) أن كلمة «كل» هنا ، قد استعملت مجازيا بمعنى « كثير » ، وكلمة « كل » هى جنس من الكثرة • وكذلك القول الشعرى : « وحـــدها ، لم يكن لها نصـــيب فى ••• » ، فكلمة « وحدها ، مجازية ؛ لأن الشىء الأشـــهر – أو المعروف جدا – يمكن أن يطلق عليه « الوحيـــــد » أو « الفريد » (١٨) •

(جـ) هذا ، ويمكن حل المشكل اللغوى بالنظر فى تغيير نبرة النطق ، أو ملاحظة التنفس عند القراءة ، وبهذا استطاع هبياس (١٩) الثاسوسى أن يحل صعوبة هذين السطرين ، بتغيير النبرة فى : « ولقد أعطيناه » ، الى صـــيغة الأمر :

« أعطوا اياه » ؛ وبنفس الطريقة غير أيضا : « والتى لم تتعفن بالمطر » ، الى « وجزء منها تعفن بالمطر » (٢٠) ٠

(د) وهناك صعوبات أخرى ، يمكن التغلب عليها ، عن طريق أستخدام الترقيم - من فواصل ، ونقط ٠٠٠ الخ - كما فى عبارة امبيدوكليس (٢١) : « وفجأة ، أصبحت الأشياء فانية ، تلك التى كانت معروفة من قبل بأنهــا أبدية ؛ كما أصبحت الأشياء الصراح مختلطة » (٢٢) ٠

(هـ) كما يمكن أن تقع الصعوبة بسبب غموض المعنى ، واحتمال الكلمة لمعنيين ، مثل : « ومضى الليل متقدما أكثر » ، بينما كلمة « أكثر » مهمة ٠

(و) وقد تفسر الصعوبة بسبب بعض الاستعمالات اللغوية الشائعة ٠ فلفظة « خمر » تطلق على أى شراب ممزوج من ماء وخمر ، ومن ثم يقال بأن جانيميد (٢٣) « يصب الخمر لزيوس » ، مع أن الآلهة لا تشرب الخمر ٠ وبالقياس ، يذكرنا هذا بمثل ذلك التعبير الشعرى : « دروع السيقان المصنوعة حديثا من القصدير » ٠ وكذلك يطلق على العمــال الذين يشتغلون فى الحديد : « حدادو البرنز » (٢٤) ٠ ويمكن أن يؤخذ هذا ، مأخذ المجاز ٠

وعندما ترد كلمة فى عبارة ، وتحمل شيئا من التناقض فى المعنى ، فعلينا أن نتدبر عدد المعانى التى يمكن أن نفهمها من سياق تلك العبارة ٠ والمثال على ذلك ، قول هوميروس : « وهناك توقفت الحربة البرنزية » (٢٥) ، يجب أن يحملنـا ذلك على أن نتفهم عدد المعـانى التى يدل عليهـا قوله : « توقفت » ٠ ينبغى علينا أن نتفحص الكلمة ، فى أكثر من وجه ، وأن نتفهمهـا بطريقة مناقضــة تماما ، لما يقوله جلوكون (٢٦) ٠ فهو يقول بأن بعض النقاد ، يضعون مقدما - وبلا سبب معقول - افتراضـات معينة ٠ ومن هــذه

الافتراضات الموضوعية سلفا ، يصلون بالمناقشة الى نتائج هم أنفسهم يستهجنونها ، ولا يرضون عنها · ثم يقدحون فيما يظنون أن الشـــاعر قد عبر عنه ، اذا كان ذلك مناقضـــا لافتراضاتهم هم · والمثـــال على ذلك قضية أكاريوس (٢٧) التى أخذت هذا المأخذ · فقد تصور النقاد أنه كان لاكونيا - أى من أهل لاكونيا (٢٨) · وعلى هـــذا كان أمرا غريبا ألا يتقابل تلماخوس (٢٩) معه - كما ينبغى - عندما ذهب الى لاكونيا للبحث عنه · ولربما كانت الحقيقـــة فيما يزعمه الكيفاليون (٣٠) · أن أودسيوس (٣١) قد اتخذ له زوجة من بين احدى أسرهم ، وأن والدها كان يدعى أكاديوس ، وليس أكاريوس · وعلى هذا ، فمن المحتمل أن يكون خطأ النقاد ، هو الذى أوجد هذه المشكلة ·

(المســـتحيل)

وعلى العموم ، فان الأمر المســـتحيل يجب تبريره على أساس :

(١) المتطلبات الفنية للشعر ، أو على ما يتجاوز الواقع أى المثال ، أو على أساس الرأى الشائع · أما فيما يتعلق بالمتطلبات الفنية للشعر ، فان المستحيل المقنع ، أفضـــل من الأمر الممكن غير المقنع · وقد يكون من المســـــتحيل وجود أشخاص كهؤلاء الذين يصورهم المصور زيوكسيس (٣٢) · ولكن الرد على ذلك ، هو أنهم مصورون على أســـــاس أن يكونوا أحسن مما هم عليه ؛ ومن ثم ، ينبغى على الشاعر أن يتجاوز الواقع ·

(غير الممـــكن)

(٢) ولتبرير الأمر غير الممكن ، علينا أن نتبينه ، اما فى ضوء الرأى السائد أى المعتقد العام ، واما بالقول بأنه يكون

غير الممكن فى وقت دون آخر ؛ لأنه من المحتمل أن تقع أمور على نقيض ما يسمح به ما هو ممكن ٠

(التنـــــاقض)

(٣) أما الأمور التى تبدو متناقضة فى لغة الشـــاعر ، فيجب أن تناقش على أساس نفس القواعد التى تستخدم فى المحاجات الجدلية : هل يتكلم الشاعر عن نفس الشيء ، وهل ما يقال مرتبط بنفس الشيء ، وبنفس الكيفية ؟ ؟ وذلك حتى نستطيع التأكد من أنه يناقض شيئا قاله هو نفســـه ، أو ما يمكن أن يستنتجه شخص أريب ٠

أما فيما يتعلق بالعنصر غير المعقول ، وبعيب الشخصية ، فهى أمور معيبة عندما لا تكون هناك حـــاجة داخلية تقتضى وجودها ٠ والمثال على استخدام العنصر اللامعقول ، يبدو فى دخول ايجيوس (٣٣) فى مسرحية « ميديا » ليوربيديس ؛ أما المثال على الأمر الثانى فيتضح فى ســلوك مينلاوس فى مسرحية « أورست » ٠

وهكذا ، فان المصادر التى تنشأ عنها الاعتراضات النقدية خمسة ؛ والأمور تنقد اما لأنها :

(أ) مســــتحيلة ،
(ب) أو غير معقولة ،
(جـ) أو مضرة بالأخلاق ،
(د) أو متناقضة ،
(هـ) أو خارجة على أصول الفن ٠

أما الاجابات على هذا كله ، فيمكن البحث عنها فى الاثنتا عشرة (٣٥) مسألة التى سبق ذكرها ٠

هوامش الفصل الخامس والعشرين

(١) فى ترجمته لكتاب « فن الشعر » حذف جيرالد الس هذا الفصل ، ضمن الفصول الأخرى التى استبعدها · غير أنه خص الفصل الحالى وحده ، بترجمة حرفية مشفوعة بدراسة منفصلة ـ تقع فى حوالى خمسين صفحة ·

وكانت حجته فى استبعاد هذا الفصل عن جسم الكتاب الاصلى ، هى أنه شبه مستقل ، ولربما كان واهى التاثير على شرح بقية فصول أرسطو الأخرى · ولا شك أن الاسراف فى هذا الحذف ـ على ما اعتقد ـ قد يحيل الكتاب نفسه ، الى فصول متفرقة ، ودراسات قد ترتبط موضوعات بعضها ، وقد لا يرتبط بعضها الآخر ·

(٢) معنى هذا ، أن موضوع المحاكاة ـ الذى سبق الكلام عنه ـ عبارة عن شكل ما ، قابل للادراك الحسى أو العقلى · وعلى هذا ، يكون له وجود سابق على البناء أو التركيب الذى يقيمه الشاعر ·

(٣) تكلم أرسطو عن ذلك فى الفصل الحادى والعشرين ·

(٤) اذا ما اعتقد الشاعر بأن الحصان يسير برجليه اليمنيين معا ، واستطاع أن يرسم لذلك صورة متقنة ، فان العيب هنا عارض أو غير مقصود · أما اذا كان يعرف موضوعه جيدا ، ورسم له صورة رديئة ، فان فنه يكون مخطئا ·

(٥) ان غاية كل عمل فنى هى ـ فى رأى أرسطو ـ وظيفته التى يمكن ادراكها على أساس أنها أصل داخلى من أصول بنائه · ولا شك أن الغاية المشار اليها هنا ، هى تحقيق عملية التطهير من الخوف والشفقة ، والتى يجب أن تتوافر فى كل من التراجيديا والملحمة ·

(٦) هيكتور : راجع هوامش الفصل السابق ·

(٧) المحاكاة تعنى تقديم وحدة ـ ذات شكل متكامل ـ مصنوعة من مواد أولية ، طبقا لأصل وظيفى داخلى · وعلى هذا ، فان التصوير المومأ اليه هنا ، لايمكن أن يحقق المحاكاة الكاملة المبتغاة ·

(٨) الشعر ـ كغيره من الفنون الأخرى ـ عبارة عن محاكاة · ولا يعنى هذا ، أنه مجرد تقليد حرفى لسطوح الواقع ، وانما هو محاكاة يلعب الخيال فيها دوره ·

ومن ثم ، يقدم حقيقة أسمى ، أى واقعا جديدا تعلو منزلته على الواقع الفعلى · ان الشاعر يحور فى مادته الخام ، ويعيد ترتيب أجزائها ، ويحذف زوائدها ، ويؤكد ضروراتها ، فى سبيل تحقيق ما هو عالمى وشامل · بعبارة أخرى ، ان المحاكاة الشعرية،

انما هى توصل الى خلق المثـال الذى يتحقق فيـه الواقع الذى يتجاوز الطبيعة ٠
وهكذا ، يحول الشعر الحقائق والوقائع الى أشياء لم تحدث ، ولا يمكنها أن تحدث فى عالم التجربة العملية ٠ ومن ثم ـ مرة أخرى ـ لا يقدم الواقع ، وانما فكرة الواقع كما طرأت فى ذهن الشاعر المبدع ٠ فشخصيات مسرحيات سوفوكليس ـ أو شكسبير على سبيل المثال ـ ليست واقعية طبقا لمواصفات الطبيعة ، وانما تتعدى ذلك الى حالة تكون فيها ممكنة طبقا لقانونى الاحتمال والضرورة ٠ وبهذا ، تعد تعبيرا عن الاتجاهات المثالية للطبيعة ٠

(٩) اكسنوفانيس شـــاعر وفيلسوف يونانى قديم ٠ ولد فى مدينـــة كولوفون Colophon ، ومن المظنون أنه هجرها فى سن الخامسة والعشرين ، حوالى سنة ٥٤٥ ق٠م ٠ وعاش حياة متنقلة ، ثم استقر فى جنوب ايطاليا ، حيث نظم أشعارا هجائية ، وقصيدة تعليمية طويلة عنوانها « عن الطبيعة » وقد بقيت منها شذرات ٠ والى جانب ذلك ، كتب فصولا فى النقد ، ووضع نظريات فى الفزياء ٠ ويقال بأنه هاجم هوميروس بسبب قصصه الشريرة التى نسبها للآلهة (حوالى سنة ٥٠٠ ق٠م٠)٠

(١٠) راجع البيت رقم ١٥٢ فى النشيد العاشر ، من « الالياذة » ٠

(١١) اليريا Illyria قطر كان يقع غربى اليونان ، ويمتد بطول شرق ساحل بحر الادرياتيك ٠ وقد هرب اليه كادموس Cadmus ملك طيبة ، والذى أصبح بعد ذلك ملكا على اليريا ٠

(١٢) الأمثلة اليونانية التى يسوقها أرسطو فى الفقرات التالية لا يمكن ترجمتها الى اللغة العربية ، الترجمة الحرفية التى تؤدى الدلالة كاملة ، وانما يمكن شرحها فى كثير من التطويل الذى لا يخدم غير اللغة اليونانية نفسها ٠

(١٣) يراجع البيت الخمسون من النشيد الأول فى « الالياذة » وفيه يوجه الاله أبوللو ـ وهو حانق غضبان ـ سهامه نحو البغال ٠ ولربما تساءل معترض عن سبب توجيه هذه السهام ، نحو البغال البريئة ، فيكون الرد بأنها كانت موجهة الى راكبيها من الحراس ٠

(١٤) دولون Dolon شخص طروادى ، كان معروفا بسرعة عدوه ٠ ولقد أرسله هيكتور للتجسس على اليونانيين ٠
(يراجع البيت رقم ٣١٦ فى النشيد العاشر من « الالياذة ») ٠

(١٥) يراجع البيت رقم ٢٠٢ فى النشيد التاسع من « الالياذة » ٠

(١٦) اعتاد اليونانيون القدامى على أن يمزجوا خمورهم بنسب مختلفة من الماء.

(١٧) يراجع مطلع النشيد العاشر من «الالياذة» .

(١٨) يراجع البيت رقم ٤٨٩ فى النشيد الثامن عشر من « الالياذة » والبيت رقم ٢٧٥ فى النشيد الخامس من « الأوديسة » .

(١٩) هبياس Hippias من ثاسوس Thasos ، أحد مفكرى القرن الخامس ق.م.

(٢٠) الاقتباس هنا من النشيد الثانى ، والنشيد الثالث والعشرين من «الالياذة».

(٢١) امبدوكليس (راجع هوامش الفصل الأول) .

(٢٢) لا تزال الأمثلة من صميم طبيعة اللغة اليونانية ، ومن الصعب نقلها الى لغة أخـرى .

(٢٣) جانيميد Ganymede ـ أو جانيميديس Ganymedes ـ كان صبيا طرواديا جميل الخلقة ، وقد اختطفه نسر كبير الآلهة زيوس ، وحمله الى الأولمب يعمل ساقيا للآلهة . وقد وصفه هوميروس بأنه « أجمل البشر » (النشـيد العشرون من « الالياذة ») .

(٢٤) يراجع النشيد الحادى والعشرين من « الالياذة » .
(٢٥) يراجع النشيد العشرون من « الالياذة » .

(٢٦) جلوكون Glaukon ، ناقد ، لا يعرف شىء عن أعماله . ويظن أنه كان شقيقا لأفلاطون الذى أورد اسمه فى محاورة « أيون » كما يحتمل أنه جلوكون الذى ولد فى تيوس Teos ، وعناه أرسطو فى كتابه « الخطابة » كأحد الكاتبين فى فن الالقاء .

(٢٧) المقصود بـ أكاريوس Icarius هنا ، والد بينلوبى (راجع النشيد السادس عشر من « الالياذة ») .

(٢٨) لاكديمون Lacedaemon هو ابن الاله زيوس من تيجيتا Taygeta ولقد منح اسمه لبلد فى جنوب اليونان فاصبحت تدعى لاكونيا أو لاكونيكا ٠ أما زوجة لاكديمون فقد تسمت بأسمها مدينة اسبرطة ٠

(٢٩) تلماخوس Telemachus هو ابن أودسيوس من بينلوبى ٠ ويمكن مطالعة قصته فى « الأوديسة » ، بالرجوع الى هذه الأناشيد بصفة خاصة : ١ ، ٤ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٤ ٠

(٣٠) الكيفاليون نسبة الى كيفالينيا Cephallenia ، وكانت أكبر الجزر التى تقع غربى الأرض اليونانية الأم ٠ وقد ذكر هوميروس أن تلك الجزيرة كانت مركز اثاكا حيث كان يحكم أوديسيوس ٠

(٣١) أوديسيوس : راجع هوامش الفصل الثامن ٠

(٣٢) زيوكسيس Zeuix : راجع هوامش الفصل السادس ٠

(٣٣) ايجيوس Aegeus احدى شخصيات مسرحية « ميديا » (راجع قصتها بهوامش الفصل الرابع عشر) ٠

ولقد سبق لأرسطو أن نقد نهاية هذه المسرحية فى الفصل الخامس عشر ، وهو هنا يشير الى البيت رقم ٦٦٣ ـ وما يليه ـ من نفس النص ٠ وأرسطو ـ عن غير حق ـ يرى أن وجود تلك الشخصية شىء غير معقول ٠

(٣٤) مسرحية « أورست » ، احدى تراجيديات يوربيديس التى بقيت لنا ٠ (راجع هوامش الفصل الثالث عشر) كما سبق لأرسطو أن انتقد شخصية مينلاوس ٠ (راجع هوامش الفصل الخامس عشر) وهو هنا يشير الى الأبيات ٦٨٢ ـ ٧١٦ من المسرحية٠

(٣٥) هذه الاثنتا عشرة مسألة ، أجهدت المعلقين والباحثين ، للوصول اليها الا أن تلفورد يرى فى ترجمته للكتاب أنها مضمنة نفس الفصل الحالى ، وليست فى أى مكان آخر ٠ ويمكن استخلاصها على النحو التالى :

١ ـ الخطأ فى سبيل الغاية ،
٢ ـ الخطأ المباشر والخطأ العارض ،
٣ ـ محاكاة ما ينبغى أن يكون ،
٤ ـ محاكاة ما يعتقد الناس فيه ،
٥ ـ محاكاة ما هو واقـــع ،

٦ ـ لا اعتبار لما قيل فحسب ، أو وقع فحسب ،
٧ ـ استخدام كلمة أجنبية ،
٨ ـ استخدام المجاز ،
٩ ـ تغير نبرة النطق ،
١٠ـ اســـتخدام الترقيم ،
١١ـ غموض المعنى واحتمال الكلمة لأكثر من معنى ،
١٢ـ الاستعمالات اللغوية الشائعة ٠

(الجـــزء الخامس)

(الموازنة بين الملحمة والتراجيديا)



(٢٦)

(الموازنة بين الملحمة والتراجيديا)

(عامل الجمهور)

وربّ سائل ، يقول : أى وسيلتى المحاكاة أجدر بالتفضيل ـ الملحمة ، أم التراجيديا (١) ؟ ؟ فاذا كان الفن الأقل سوقية وشعبية هو الأفضل ، وأن هذا الأقل سوقية وشعبية هو الذى يجتذب دائما مشاهدين من نوع أرقى ، فقد اتضح أن الفن الذى يتوجه الى كل ، والى أى انسان ، هو الأقل شأنا ٠

(عيوب التمثيل)

ومن المعتقد ، أن المتفرجين لا يدركون المعنى المستهدف ، مالم يضف الممثلون من عندهم شيئا ٠ ومن ثم ، فهم يسرفون فى أداء حركات متعددة ، شأنهم فى ذلك شأن الأردياء من نافخى النايات ، الذين يتلوون ويدورون حول أنفسهم ، كلما أرادوا أن يحاكوا « قذف القرص » ، أو وهم يدفعون قائد الجوقة بخشونة عندما يعزفون « الاسكيللا » (٢) ٠ لذا ، يؤخذ على التراجيديا نفس العيب ؛ وهو نفسه ما يأخذه الممثلون القدامى على زملائهم المحدثين ٠ ولقد اعتاد مينيسكوس (٣) أن يطلق على كالييبيديس (٤) لقب «القرد»، وذلك بسبب مبالغته فى الحركة عند تمثيل أدواره ٠ ونفس الشىء ، ينطبق على بنداروس (٥) أيضا ٠ وعلى أية حال ، يقال بأن التراجيديا ـ بوجه عام ـ تقف من الملحمة نفس موقف أسلوب الممثلين المحدثين من أسلوب الممثلين القدامى ٠ معنى هذا ـ كما يقال ـ هو أن الملحمة تخاطب جمهورا راقيا، ليس فى حاجة الى تفسير من الايماء والحركة ؛بينما تخاطب التراجيديا جمهورا شعبيا عاما ٠ وبناء عليه ، اذا كانت التراجيديا فنا مبتذلا ، فلابد وأن يتضح أنها أقل شأنا من الملحمة ٠

(الحكم على النص وحده)

ولكن ، ينبغى أن نلاحظ - فى المحل الأول - أن الاجابة على ذلك ذات شقين (٦) :

(١) - (أ) أن توجيه المؤاخذة فى هذا الشأن ، لا يمس فن الشاعر الدرامى ،ولكنه الفن التمثيلى فقط ؛ لأنه من الممكن أن تحدث نفس المبالغة فى الأداء ، فى انشاد شاعر الملاحم الجوال - كما هو الحال بالنسبة لـ سوسيستراتوس (٧) - أو فى مباريات الشعر الغنائى كما كان يفعل مناستيوس (٨) الأوبوسى (٩) ٠

(ب) بالاضافة الى هذا ، فأن كل حركة ليست موضع المؤاخذة ، والا تعرض الرقص للذم ٠ وانما المقصود ، هو الحركة التى يؤديها الممثلون الأردياء فحسب ٠ ولهذا ، كان كاليبيديس يؤاخذ على ذلك ، ولا يزال هناك آخرون - مثله - فى أيامنا هذه ؛ وخاصة بين من يمثلون الأدوار النسوية ، وتأتى محاكياتهم كالنساء غير المهذبات (١٠) ٠

(جـ) ومع هذا أيضا ، فان التراجيديا - مثلها فى ذلك مثل الملحمة - يمكن أن تحدث تأثيرها بدون الحركة والفعل ٠ ففى الامكان ، ادراك قيمة المسرحية ، بمجرد قراءتها (١١) فقط ٠ وعلى هذا فان التراجيديا - من كافة الوجوه الأخرى - هى الأسمى والأفضل ، لان هذا العيب - الذى ذكرناه - ليس جزءا أصيلا فيها ٠

(أسباب تفوق التراجيديا على الملحمة)

(٢) ومن جهة أخرى ، فان التراجيديا تتفوق على الملحمة فيما يلى :

(أ) تتضمن التراجيديا كل ما فى الملحمة من عناصر ، بل ويمكنها أن تستخدم نفس بحر الملحمة (١٢) ٠

(ب) بالاضافة الى هذا ، فانها تتميز بالغناء ، وتأثيرات المرئيات المسرحية ، وهى اضافات هامة تحدث أعظم المتع ٠

(جـ) كما أن للتراجيديا من قوة التأثير ـ حين تقرأ ـ مثل ما لها عندما تمثل على خشبة المسرح ٠

(د) زد على هـذا ، أن التراجيـديا تحقق غايتها من المحاكاة خلال أضيق الحدود من الامتداد ؛ وهذه ميزة عظيمة لأن التأثير المركز أكثر احداثا للذة والامتاع من ذلك التأثير الذى يمتد فى حيز زمنى طويل ، يجعله مخففا وضـعيفا ٠ فمثلا ، كيف يكون تأثير مسرحية « أوديب » (١٣) للشـاعر سوفوكليس ، لو أنها امتـدت ووضعت فى شـكل طويل طول « الالياذة » ؟ ؟

(هـ) كما أن الوحدة فى الملحمة ، أقل توحدا ٠ ومما يدل على ذلك ، أن أية قصيدة ملحمية ، يمكن أن تهىء موضوعات لتراجيديات عديدة ٠ وهكذا ، اذا اختار شاعر ملحمى حكاية واحدة لا غير للمعالجة ، فنتيجة ذلك : اما أن تأتى قصديته مبتورة حين يرويها ، واما تكون متهافتة ، اذا ما جعل طولها مطابقا لقاعدة الطول فى الملحمة ٠ وبقولنا أن الوحـدة فى القصيدة الملحمية أقل توحدا ، فنحن نعنى أن هذه القصيدة ، تتألف من مجموعة من الأفعال ، على نفس الطريقة الجارية فى « الالياذة » و « الأوديسة » فكل منهما يحتوى على عديد من الأجزاء ، التى لكل منها طول معين ، خاص بذاته ٠ لذا ، فان هاتين القصيدتين الهوميريتين ، متقنتان من الناحيـة البنائية الى أقصى حد مستطاع ، حتى ليكاد الفعـل فى كل منهما ، أن يصل الى المحاكاة الخاصة بفعل واحد ٠

(الاســـتنتاج)

وعلى هذا ، اذا كانت التراجيديا تتفوق على الملحمة من كل هذه الوجوه ـ بالاضافة الى أنها تحقق وظيفتها الشعرية٠ (لأن كل فن من هذين الفنين الشعريين ، ينبغى ألا يمنحنا كل فرصة لأى امتاع فحسب ، وانما ينبغى أن يمنحنا الامتـاع الصحيح الخاص به كما سبق أن ذكرنا) ـ فانه يصبح من البين ، أن التراجيديا تعد أسمى شكل فنى ، لأنها تبلغ غايتها على نحو أفضل من الملحمة (١٤) ٠

(الخـــاتمة)

وحسبنا الآن ما قلنـــاه عن التراجيديا والملحمة بوجه عام ، وعن أنواعهما ، وعدد كل جزء أساسى فى كل منهما وطبيعته ، والأسباب التى تجعل العمل منهما جيدا أو رديئا ، والاعتراضات التى يثيرها النقاد والردود عليها (١٥) ٠

هوامش الفصل السادس والعشرين

(١) فى هذا الفصل الأخير المتعلق بالمحاكاة الشعرية الجادة ، يجيب أرسطو على سؤال أثارة فى الفصل الخامس عن أى الجنسين أسمى من الآخر : التراجيديا ، أم الملحمة ؟ ؟

ويبدو أن أرسطو يرد على ما ذكره أفلاطون فى كتابه « النواميس » ، فيما يتعلق بتفوق الملحمة على التراجيديا ٠

(٢) اسكيللا Scylla ـ أسطوريا ـ احدى ربات البحر ٠ وقع فى غرامها جلاوكوس Glaucus الرب البحرى ، الا أنها هزأت من عواطفه ٠ فاضطر الى توسيط الالهة سيرس Circe ، التى سرعان ما وقعت هى فى غرامه ٠ ولكى تنسيه اسكيللا، احالتها الى وحش مخيف : ظل نصفه الأعلى كما هو لفتاة حسناء ، بينما أحيط النصف الأسفل بست رقاب طويلة ينتهى كل منها برأس كلب مفترس ، فيه ثلاثة صفوف من الأسنان الحادة ٠ وكانت هذه الكلاب النابحة تهجم على كل سفينة عابرة ، وتستطيع أن تخطف ستة من بحارتها مرة واحدة وتلتهمهم ، كما فعلت مع بعض رفاق أودسيوس ٠

ثم تحولت اسكيللا ـ بعد هذا ـ الى صخور تعوق الملاحة ٠ (وهناك رواية أخرى تدور حول اسكيللا ، وردت فى هوامش الفصل الخامس عشر)

ولقد كتب تيموثيوس نشيدا ديثرامبيا عن تلك الأسطورة (راجع هامشه بالفصل الثانى) .....

ويبدو أن العازفين ـ الذين يقصدهم أرسطو ـ كانوا يدفعون رئيسهم بخشونة ، وهم يحاكون اسكيللا فى خطفها ٠

(٣) مينيسكوس Mynniscus من خالكيس Chalcis ممثل ، كان يلعب الأدوار الأولى فى مسرحيات اسخيلوس ، وبخاصة الأخيرة منها ٠

(٤ـ كاليبيديس Callipides ممثل مجهول الحياة ، يبدو أنه كان يشترك فى تمثيل مسرحيات سوفوكليس ٠

(٥) بنداروس Pindarus ممثل غير معروف الشخصية ٠

(٦) ان دفاع أرسطو عن التراجيديا ، ليس دفاعا عن فن درامى عظيم الشأن كان يعاصره ٠ فشعراء التراجيديا فى قرنه الرابع ق٠م٠ لم يكونوا على مستوى عظمة شعراء القرن الخامس ق٠م٠ كما كانوا أقل أهمية من الممثلين الذين عظم قدرهم ، وزاد نفوذهم الفنى ٠ لذا اضطر هؤلاء الشعراء الى أن يذعنوا لمتطلبات المسرح ، ويلجأوا الى

الخطابيات الطنانة ، والمثيرات المتعلقة بالعرض المسرحى ، بينما تخلوا عن الأصول الدرامية الخاصة بالفن الشعرى التراجيدى ، التى يناصرها أرسطو ، ويقيم عليهـــا كتابه الحالى ٠

(٧) سوسيستراتوس Sosistratus منشد ملحمى ، غير معروف الشخصية٠

(٨) مناسيثيوس Mnasiteus ، كان منشدا للشعر الغنائى ، وهو مجهول الشخصية ٠

(٩) النسبة الى مدينة أوبوس Opus التى كانت تقع فى لوكريس وسط الارض اليونانية الأم ٠ وهى محل ميلاد البطل الطروادى الأسطورى باتروكلوس ٠

(١٠) يرى أن سوء الالقاء أمر يتعلق بالتراجيديا والملحمة ، والشعر الغنائى ٠ ومن ثم ، لا يجوز مهاجمة التراجيديا فى ذاتها لمجرد أن أداءها سىء ، وانما يجب توجيه اللوم الى فن الممثل ، لا الى فن الشاعر التراجيدى ٠ فالتنفيذ ، يمكنه أن يفسد أحسن تراجيديا ، كما يفسد أحسن ملحمة ، أو مقطوعة شعرية غنائية ٠

(١١) يرجع فى ذلك متن الفصل السادس ٠

(١٢) من الملاحظ أن بعض التراجيديات ـ مثل «نساء تراخيس» و «نساء طروادة» وغرهما تحتوى على أشعار من الوزن السداسى الخاص بالملاحم ٠

(١٣) راجع هوامش الفصل الحادى عشر ، والفصل الثالث عشر ٠

(١٤) لمزيد من المعلومات عن التراجيديا والملحمة ، راجع هوامش الفصل الرابع والعشرين ٠

(١٥) هنا ـ للاسف ـ ينتهى ما وصلنا من كتاب « فن الشعر » ـ ويبدو أن بقية الكتاب كانت تتعلق بدراسة الكوميديا ، كما سبق أن ألمح أرسطو الى ذلك فى الفصل السادس ، وشرحنا أمره فى المدخل الى الترجمة ٠

أهم المراجع العربية

ابراهيم سلامة ، دكتور

بلاغة أرسطو ، بين العرب واليونان : دراسة تحليلية ـ نقدية تقارنية .

القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية . الطبعة الثانية، ١٩٥٢ .

احسان عباس ، دكتور

كتاب الشعر . لارسططاليس .

القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٤٢ .

الشحات السيد زغلول ، دكتور

السريان والحضارة الاسلامية .

الاسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥

شكرى محمد عياد ، دكتور

كتاب أرسطوطاليس . فى الشعر . نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى من السريانى الى العربى .

حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية) القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ .

عبد الرحمن بدوى ، دكتور

ارسطاليس . فن الشعر . مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى ، وابن سينا ، وابن رشد .

(ترجمة عن اليونانية ، وشرحه ، وحقق نصوصه)
القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣ ٠

محمد سليم سالم ، دكتـــور

تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشـــعر ٠ تأليف أبى الوليد بن رشـــد ٠ ومعه جوامع الشعر للفارابى ٠

(تحقيق وتعليق) القاهرة : المجلس الاعلى للشئون الاسلامية ، ١٩٧١ ٠

محمد على ريان ، دكتور

تاريخ الفكر الفلسفى ٠ أرسطو ٠

الجزء الثانى ٠ القاهرة : دار الكاتب العـــربى ٠
طبعة ثانية ، ١٩٦٧ ٠

المراجع الأجنبية :

— Atkins, J.W.H. **Literary Criticism Antiquity.** Vol. I, Greek, Gloucester, Mass. : Peter Smith, 1961.

— Brereton, Geoffrey. **Principles of Tragedy.** University of Miami Press, 1968.

— Butcher, S.H. **Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of the Poetics, with a prefactory essay "Aristotelian Literary Criticism"** By John Gassner. Dover Pub., Inc., 4th ed., 1951.

— Bywater, Ingram. **Aristotle on the Art of Poetry, a revised text with critical introduction, translation, and commentary.** Oxford : at the Clarendon Press, 1909.

— Cooper, Lane. **The Poetics of Aristotle, Its Meaning and Influence.** Ithaca, New York : Cornell University Press, 1956.

— Cooper, Lane, and Gudeman Alfred. **A Bibliography of the Poetics of Aristotle.** Cornell Studies in English XI. New Haven : Yale University Press, MDCCCCXXVIII.

— Cornford, F. M. **The Origin of Atlie Comedy.** Lodon, 1974.

— Dorsch, T. S. **Classical Literary Criticism. Aristotle : On the Art of Poetry.** Penguin Books, 1967.

— DeDoer, T.J. **The History of Philosophy in Islam.** Trans, by Edward R. Jones, London : Luzac and Co., 1933.

— Else, Gerald F. **Aristotle's Poetics : The Argument. Cambridge,** Mass. : 1967.

— Epps, Preston H. Trans. **The Poetics of Aristotle.** Chapel Hill : The University of N. Carolina Press, 1942.

— **The Encyclopaedia of Islam :** New ed., prepared by a number of leading Orientalists in four volumes, Leiden : E. J. Brill, and London : Lusac and Co., 1960.

— Fergusson, Francis. **Aristotle's Poetics,** Trans. Butcher, with an introductory essay. New York : Hill and Wang, 1961.

— Flickinger, R. C. **The Greek Theatre and its Drama,** 4th ed. Chicago: 1936.

— Fyfe, W. H. **Aristotle's Art of Poetry.** Oxford, 1940.

— Graves, R. **The Greek Myths,** 2 vols. Harmonds worth, 1955.

— Grube, G. M. A. **Aristotle on Poetry and Style,** New York : The Liberal Arts Press, 1958.

— Grube, G. M. A. **The Greek and Roman Critics,** London: University Paperbacks, 1968.

— Haigh, A.E. **The Tragic Drama of the Greeks,** New York : Dover Pub. 1968.

— Hamelin, O. **Le système d'Aristote,** Paris, 1920.

— Hamilton, E. **Mythology.** Boston : 1942.

— Hardy, J. Aristote, Poétique, Texte établi ed. traduit. Paris : Société d'édition "les Belles Lettres", 1932.

— Harsh, Philip W. **At Handbook of Classical** Drama, Stanford University Press, 1963.

— Heffner, H. and others. **Modern Theatre Practice,** 4th ed. New York: Appleton-century-Crofts, 1959.

— Hell, Joseph. **The Arabic Civilization** Trans. from German S. Khuda Bukhash. Cambridge : W. Heffner and Sons, Ltd., 1925.

— House, H. **Aristotle's Poetics,** London, 1956.

— Jaeger, Werner. **Aristotle, Fundamentals of the History of his Development.** Trans. by R. Robinson, 2nd ed. Oxford, University Press, 1967.

— Jones, John. **On Aristotle and Greek Trageidy,** New York : Oxford, University Press, 1962.

— Kiernan, Thomas P. ed. **Aristotle Dictonary,** New York, 1962.

— Kitto, H.D.F. **The Greeks.** Baltimore : Penguin Books, 1962.

— Landan, Rom. **Arab Contribution to Civilization.** Pref. by A. J. Araberry. Brook Lynn : Pierre Dib., 1958.

— Lanson, Gustave. **Esquisse d'une histoire de la tragédie française,** Champion, Paris, 1926.

— Lesky, Albin, **Greek Tragedy,** trans, H.A. Frankfort, London, 1967.

— Lever, K. **The Art of Greek Comedy,** London, 1956.

— Lucas, F. L. **Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics,** London, 1927.

— Margoliouth, D.S. **Analecta Orientalia and Poeticam Aristotleleam,** London : D. Nutt, 270 Strand, 1887.

— Margoliouth, D. S. **The Poetics of Aristotle,** trans, from Greek into English and from Arabicinto Latin, with a revized text, introduction, commentary, glossary, and onomasticon, London : Hodder and Stroughton, 1911.

— De Montmullin. **La Poétique d'Aristotle : Texte Primitive et Ultérieures.** Neuchatel, 1951.

— Muller, H. J. **The Spirit of Tragedy,** New York, 1956.

— O'Leary, De Lacy, **Arabic Thought and its Place in History,** London: Routledge Kegan Paul Ltd., the 3rd revised edition, 1954.

— O'Leary, De Lacy. **How Greek Science Passed to the Arabs.** London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1948-1949.

— Olson, Elder. ed. **Aristotle's Poetics and English Literature.** The University of Chicago Press, 1965.

— Owen, A.S. **Aristotle on the Art of Poetry.** Oxford, 1931.

— **The Oxford Classical Dictionary.** Oxford, at the Clarendon Press, 1957.

-- Potts, L. J. **Aristotle on the Art of Fiction** (an English trans. of Aristotle's Poetics) Cambridge, at the University Press, 1968.

— Robin, Léon, **Aristote,** Paris : Presse Universitaire de France, 1944.

— Ross, W. D. **Aristotle,** New York, 1962.

— Snell, Bruno, **Poetry and Society, the Role of Poetry in Ancient Greece.** Bloonington, 1961.

— Spingarn, Joel E. **Literary Criticism in the Renaissance.** Introduction by Bernard Weinberg, New York : A Harbinger Book, 1963.

— Telford, Kenneth A. **Aristotle's Poetics, Translation and Analysis.** Chicago : A gateway Ed., 1961.

— Tkatsch, Jaroslaus. **Die Arabische Ubersetzung der Poetik des Aristoteles, unde die Grundlage der Kritik des Griechischen Textes.** Bank I Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klase, Kommission fur die Herausgabe der arabischen Aristotles-Ubersetzungen. Holder-Pichler-Tempsky A.G. Wein und Leipzig, 1928.

— Walzer, Richard. **Greek into Arabic : Essays on Islamic Philosophy.** Cambridge, Mass. : Harverd University Press, 1962.

الفهـــارس



١ ـ الاعــلام

(أ)

(ب)

(ت)

(ث)

(ج)

(ح)

(خ)

(د)

(ر)

(ز)

(س)

(ش)

(ض)

(ط)

(ع)

(ف)

(ق)

(ك)

(ل)

(م)

(ن)

(هـ)

(ى)

٢ ـ شعوب وأمم وقبـائل

٣ ـ الاماكن

(أ)

(ب)

(ل)

(م)

(ى)



٤ ـ الموضوعات

صفحة

صفحة



رقم الايداع ٨٣/٢٠٢٠
الرقم الدولى ٨ ـ ٠٠٨٢ ـ ٠٥ ٩٧٧